

د. حسين المناصرة

فردوس الأرض المفتصة

دراسات في الرواية الفلسطينية



الشارب

فردوس الأرض المقتضية

دراسات في الرواية الفلسطينية

د . حسين المناصرة

فردوس الأرض المغتصبة

دراسات في الرواية الفلسطينية

دار الفارابي

الكتاب: فردوس الأرض المقتضبة

المؤلف: د. حسين المناصرة

الغلاف: فارس غصوب

الناشر: دار الفارابي - بيروت - لبنان

ت: 301461 (01) - فاكس: 307775 (01)

ص.ب: 11/3181 - الرمز البريدي: 1107 2130

www.dar-alfarabi.com

e-mail: info@dar-alfarabi.com

الطبعة الأولى: شباط 2013

ISBN: 978-9953-71-967-2

© جميع الحقوق محفوظة

تباع النسخة الكترونياً على موقع:

www.arabicebook.com

الإهداء

إلى الروائيين الفلسطينيين الثلاثة الذين غادروا الحياة، تاركين
رواياتهم التي تشكل علامات فارقة في تاريخ الرواية العربية
الفلسطينية والعربية والعالمية!!
إلى غسان كنفاني... إميل حبيبي... جبرا إبراهيم جبرا!!

المقدمة

هذه دراسات في بعض إشكاليات الرواية الفلسطينية، كتبها في تسعينيات القرن الماضي (القرن العشرين)، ثم أعدتها للنشر في كتاب في عام 2001، ولم أنشر الكتاب آنذاك؛ لأنه كما بدا لي بحاجة إلى مراجعة وتحديث، ثم لم أتمكن من إعادة النظر فيه تحريراً وتقييماً إلا في عام 2012، حيث أعدته للنشر على صورته هذه!!

لقد حافظت في هذه الدراسات على ظروف زمكانية كتابتها، فعندما أتحدث عن روايات سحر خليفة - على سبيل المثال - فإن رواياتها آنذاك لم تتجاوز سبع روايات، علماً بأنها اليوم تجاوزت عشر روايات!! وكذلك الأمر بالنسبة إلى روايات يحيى يخلف، الذي كتب عدة روايات بعد رواياته التي تناولتها في إحدى دراسات هذا الكتاب.

إن مشار اعتزازي بهذه الدراسات النقدية في الرواية الفلسطينية، أنها تشكلت في سياقها الوطني والجمالي، فالوطن الفلسطيني المختصب (فردوس الأرض المفتوحة) روح هذه الكتابة السرديّة، التي لم تتخلّ عن جمالياتها، ولم تتخلّ الدراسات عن هذا الجانب المهم، الذي يرفض التعامل مع الإبداع الفلسطيني بوصفه وثيقة من وثائق المقاومة الوطنية/ الإنسانية في مواجهة إجرام كيان الاحتلال الصهيوني - الذي هو أبشع كيان استيطاني في التاريخ البشري كله - وإنما لهذا الإبداع جمالياته المميزة!!

نجد في هذا الكتاب دراسات عديدة، تناولت روايات فلسطينية كتبها روائيون فلسطينيون عديدون، لعل أبرزهم: جبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني، وإميل حبيبي، ويحيى يخلف، وسحر خليفة، وغيرهم.

وقد بدت عناوين الدراسات النقدية محددة في سياقات أو إشكاليات محددة؛ لأنه لا يمكن مقارنة أية رواية مقارنة كاملة، تسعى إلى أن تناقش كل شيء ورد فيها مبني ومعني.

لذلك حددت عناوين في مداخل نقدية محددة، منها: المرأة في السرد، والعلاقة بين الذات والآخر، والعلاقة بالسلطة، والبحث عن الفردوس المفقود (فلسطين)، وتوازن المثقف، والتجريب في السرد، والحب والموت، إلخ.

ربما كان أمني كبيراً في أن يضم هذا الكتاب مقاربات أخرى، كانت مشاريع قد بدأت بها قديماً ولم أنجزها، ومن ثم لم يتح لي الوقت الكافي لإعادة كتابتها ونشرها... لكن ما نجده في هذا الكتاب لعله يكون مؤشراً إلى ما في الرواية الفلسطينية من ثراء مبنى ومعنى، وبخاصة ما نجده في مستوى الكم الروائي الذي تجاوز سبعمئة وسبعين رواية فلسطينية، نشرت في القرن العشرين!! وقد وضعت لهذه الروايات بليوغرافيا خاصة بها في نهاية هذا الكتاب، الذي آمل أن يكون مجدياً ومفيداً وماتعاً لكل من يثلقه أو يطلع عليه!!
والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

إشكالية المرأة الكاتبة والمكتوب عنها

في خطاب سحر خليفة⁽¹⁾ الروائي

1 - صفتا الإشكالية

هناك صوتان متداخلان متميزان في خطاب سحر خليفة الروائي:

الأول: صوت متوارٍ وراء السرد، لكنه حاضر بفعالية عندما نستحضر وعي الكاتبة ورؤيتها للعالم الذي تناوكت في رواياتها. وحتى نعرف إلى إشكاليات هذا الصوت، لابد من استحضار نظرية جولدمان الخاصة برؤية العالم في الخطاب الأدبي⁽²⁾. وهنا لا للتعلق بنظريات قتل المؤلف أو تدميره، لإبعاده عن النص⁽³⁾، وذلك لأن سحر خليفة تعد صوتاً منحازاً إلى جانب إشكاليات المرأة داخل مجتمع أبوي حافل بالسلطات الأبوية المختلفة التي تمثل - من وجهة نظر وعي الكاتبة العميق - كيانات متنوعة، تمارس صلاحيات عرفية؛

(1) سحر خليفة كاتبة روائية، ولدت في نابلس بفلسطين، ودرست اليكالوريوس في جامعة بير زيت، تخصصت في اللغة الإنجليزية، وحصلت على الماجستير والدكتوراه من أميركا، وتعمل الآن في القطاعات الأكاديمية والثقافية داخل فلسطين المحتلة.

(2) ينظر عن نظرية رؤية العالم النقدية لدى جولدمان: جمال شحيد: في «البنوية» التركيبية (دراسة في منهج لوسيان جولدمان)، دار ابن رشد، بيروت، 1982، ص 37-60.

(3) ينظر عن نظرية قتل المؤلف: ميجان رويالي وسعد اليازجي: دليل الناقد الأدبي، مكتبة العبيكان، الرياض، 1995، ص 114-115.

تستغل الأنثى وتستلبيها اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً وجسدياً... إلى آخر ذلك من علاقات تستحضر ثنائية المرأة/ الرجل.

والثاني: صوت حضور المرأة الفاعل كعلامات لغوية داخل بنية السرد نفسها، حيث قدمت الكاتبة مجموعة كبيرة من النماذج النسائية في ست روايات⁽¹⁾، أنجزتها فيما يقارب خمسة عشر عاماً. وهذه النماذج الرئيسة التي شكلت العمق الرئيس لمسارسة لعبة السرد عند الكاتبة، هي نماذج غالباً ما تكون مستلبة مهشمة تشارك الرجل في المعاناة من الواقع العام من جهة، وهنا تعد المرأة ضحية مثل الرجل، وتصبح معاناتها مضاعفة عندما تعاني من كونها ضحية للرجل؛ لتجد نفسها في معاناة مزدوجة، وهذا ما تلمسه في اللغة السردية التي تتميز بالقلق وعدم الانسجام والاعتراب الشامل لدى المرأة في خطاب سحر خليفة الروائي. والكاتبة تقدم لنا نماذجها داخل لعبة سردية متخيلة، نشعرنا، ونحن نستقرىء أبعادها، أننا نشايع الحركة الواقعية من خلال زمكانيتها المعاصرة داخل بنية المجتمع العربي عامة، والمجتمع الفلسطيني خاصة⁽²⁾، إذ تجيء الخصوصية من كون المجتمع الذي تصوره الروايات هو - في مجمله - المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال، حيث تظهر أدوات الاحتلال الصهيوني الاستيطاني العنصرية، القمعية، العنيفة.

إننا نكتشف، من خلال بطولات سحر خليفة، كيف تكون العلاقة بين الجنسين الرجل/ المرأة علاقة غير منسجمة، وغير متوازنة، وقائمة على الاستغلال، والاستلاب القسري من قبل الرجل، أو من قبل المرأة نفسها عندما تتوافق رؤاها مع طروحات السلطة الأبوية أو الذكورية في استغلال الأخرى.

وإذا استطاعت هذه المقاربة أن تصل إلى استقراء لعبة الكتابة عند سحر خليفة من

(1) كتبت هذه الدراسة قبل أن تصدر سحر خليفة أربع روايات أخرى، وهي: «صورة وأيقونة وعهد قديم» (2002)، و«بيع حار» (2004)، و«أصل وفصل» (2009)، و«حي الأول» (2010).

(2) بالنسبة إلى الكتابة داخل فلسطين المحتلة، تجد نفسها أقل مما يحدث في الواقع بقول بطل رواية «الجانب الآخر لأرض الميعاد» لأحمد حرب: «ما معنى أن يعجز الفن عن محاكاة الواقع؟ وإذا كان الأمر كذلك، فلن يقع مبدأ الاحتمال»، مؤسسة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ط1، 1990، ص13.

خلال إشكالية التداخل بين الصورتين السابقتين، فإنها تكون قد أدركت شيئاً مهماً من أهدافها ومن سياقها المنهجي.

2 - معالم التجربة ومنهجية المقاربة

إن تأزم واقع المرأة في روايات سحر خليفة يعود بشكل مباشر إلى تأزم علاقتها مع الرجل، فالمرأة من وجهة نظر «عضاف» بطلنة رواية «مذكرات امرأة غير واقعية»⁽¹⁾ - أول رواية كتبتها سحر خليفة - يجب أن تكون تابعة للمذكر، بحيث تفقد استقلاليتها، وتكون تبعيتها سلبية، تجلب العار: «أنا ابنة المفتش، وبقيت كذلك حتى تزوجت، وأصبحت زوجة تاجر، وأحياناً أكون الاثنين معاً، فحين يسخر الزوج، يناديني يا ابنة المفتش، وحين يغضب الوالد، يناديني يا امرأة التاجر...»⁽²⁾. ولا نستطيع القول بأن تجربة سحر خليفة المجازية أو المتخيلة هي تجربة غير متوازنة، أو حاقدة على الذكورة، كما نجد في بعض كتابات نوال السعداوي⁽³⁾. إنها تجربة جريئة في نقدها المتوازن، وفي اختيارها لنماذجها النسائية التي تبحث عن علاقة التكافؤ والحب الصادق في سياق رفض المعايير الاجتماعية التي تقتل المرأة عندما تقع في الخطأ مع الآخر، ولا تقتل الرجل عندما يقع في الخطأ نفسه؛ لأنها معايير ذكورية تحمل ثيمات الظلم والتجني، بل المبالغة عندما تصور خطأ الرجل على أساس أنه نوع من أنواع البطولة والنظافة، مثل قولهم: «الديك يكبس كل الدجاجات، ويعود إلى بيته خفيفاً نظيفاً...»⁽⁴⁾.

إن «مجتمع الديك» هو المجتمع الذي تعلن الكاتبة - من خلال وعي شخصياتها - أنها ضده، لأنه مجتمع لا يرحم النساء لمجرد الشبهات التي نحالضمن سياق «القبل والقال»، وإن حدثت علاقات محدودة غير شرعية، فإن العقاب والفضيحة صورتان نهيمنان على

(1) سحر خليفة: مذكرات امرأة غير واقعية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1986.

(2) مذكرات امرأة غير واقعية، ص 5.

(3) المقصود بعض كتابات نوال السعداوي، لأن بعض إنتاجها يعد صورة علمية ومهتة في الثقافة المعاصرة؛ منها كتاب الأختي هي الأصل، الصادر عن مكتبة مدبولي، القاهرة، 1971.

(4) مذكرات امرأة غير واقعية، ص 57.

كيان المرأة، كما حدث مع كثير من الشخصيات النسائية داخل بنية السرد⁽¹⁾ التي تفضح الواقع غير المحايد.

وسحر خليفة لا تختلف عن مبدعات عربيات استطعن أن يقدمن قضية المرأة إبداعاً في سياقاتها المتوازنة، الساعية إلى تأكيد إنسانية هذا «المخلوق» مثله مثل قرينه/ الرجل. وهذا ما نجده في كتابات رضوى عاشور، ولطيفة الزيات، وسلوى بكر، وخنيفة بنونة، وقديس طوقان، ورجاء نعمة، وشريفة الشعلان، وفوزية رشيد.. إلى آخر ذلك من قائمة طويلة، رسمت ملامحها في الثقافة العربية المعاصرة⁽²⁾.

وقد استطاع المستوى الفني المتقدم في روايات سحر خليفة أن يقدمها كاتبة مبدعة، لا يقل مستواها الفني في سياق الرواية الفلسطينية عن مستوى كتابات جبرا، وغسان كنفاني، وحبیب، وهي في المستوى النسائي تعد الروائية الأولى، يأتي بعدها في الدرجة الثانية ليانة بدر، وسلوى البناء، وليلى الأطرش.. ويأتي بعدهن نهى سمارة، وهيام الدردنجي، وإنجلينا صنيبر، وشوقية عروق، وغيرهن.. أما في المستوى العربي، فإن أعمال سحر خليفة، لا تقل عن أعمال غادة السمان، وكوليت خوري، وسلوى بكر.

وكما ذكرنا، فإن هذه المقاربة ستعني - بشكل أساس - بوصف إشكاليات التجربة الخاصة بوعي الكاتبة تجاه قضيتها النسائية، ونجاء صورة المرأة المكتوب عنها، لتوليد بعض الدلالات الكلية من خلال رؤية الكاتبة/ المرأة المشكلة في وعيها عن ممارسة التّوجّل/ المذكور.

3 - إيقاع المرأة في العناوين

كتبت سحر خليفة ست روايات هي: «مذكرات امرأة غير واقعية» 1974م، و«الصبار»

(1) من الأسماء في «مذكرات امرأة غير واقعية»: أرملة الشهيد، وحنان، وبت أبو حمدان، ورعدة المعلق.

(2) انظر كتاب: جوزيف زيدان: مصادر الأدب النسائي في الأدب العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1986.

1976م، و«عباد الشمس» 1980م، و«لم نعد جوارى لكم» 1988م و«نساء الظل» 1988م و«باب الساحة» 1990م.

وإن محاولة تفحص العناوين الستة تفضي إلى احتفال الكاتبة بالوطن والمرأة، إذ احتفلت بالوطن في عناوين ثلاث روايات هي «الصبار»، و«عباد الشمس»، و«باب الساحة». وهي عناوين دالة على الشجر والمكان. ولعل اختيار عنواني «الصبار» و«عباد الشمس» جاء نتيجة التأثير بهزيمة حزيران 1967م⁽¹⁾. فالصبار نبات له قدرة عجيبة في التكيف مع أسوأ المشغرات المناخية، مما يشابه دلياً مع شخصية الفلسطيني داخل فلسطين المحتلة، حيث شكل نفسه في قدرات الصبار لمواجهة الاحتلال الصهيوني ومشاريعه القمعية. أما «عباد الشمس» فهو نبات من صفاته أن تتوجه زهرته أينما زرع نحو شروق الشمس، والشمس - كما نعرف - هي رمز من رموز الحرية، وهذا مشابه لطبيعة الفلسطيني داخل فلسطين المحتلة، وهو يبحث عن حريته أو يتوجه نحوها، ولن يقبل بديلاً عنها... وبذلك تصبح هاتان الروايتان (الجزء الأول والجزء الثاني) داليتين من حيث العنوان على المقاومة والإصرار، وبكل تأكيد تلعب المرأة مثل الرجل دورها في الصبر و«الحرية» في الخطابين، ومن هنا جاءت المرأة جزءاً من معادلة الصراع الكبرى (مقاومة الاحتلال)، مع بقاء خصوصيتها الثقافية والاجتماعية والإنسانية.

وجاء عنوان «باب الساحة» متأثراً بواقع الانتفاضة لأن السرد يتشكل من خلال المكان، لكون «باب الساحة» حارة من حارات نابلس، تظهر فيها إشكاليات الصراع مع الاحتلال في عهد الانتفاضة، وإشكاليات الصراع بين المرأة/ الرجل، والمرأة/ المرأة. وهذه الرواية

(1) أثبتت الكاتبة على بداية رواية «عباد الشمس» النص التالي، المقطع من قصيدة «أنشودة الصيرورة» لفدوى طوفان:

«كبروا في غاب الليل الموحش في ظل الصبار المر

كبروا أكثر من سنوات العمر

كبروا والتحموا في كلمة حب سرية

حملوا أحرفها إنجيلاً قرأنا يتلى بالهمس

كبروا مع شجر الحناء، وحين التفتوا بالكوفية

صاروا زهرة عباد الشمس، ينظر: سحر خليفة: عباد الشمس، دار الكائب، القدس، 1980، ص 6.

تحيلنا على بعض الروايات العربية التي أخذت من المكان مجالاً لممارسة لعبة السرد، مثل «زقاق المدق» لنجيب محفوظ، و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس.

فهذه العناوين الثلاثة غير المباشرة في علاقتها بالمرأة، هي في بعض أوجهها التأويلية تقضي إلى التقارب مع شخصية المرأة أكثر من تقاربها مع شخصية الرجل، لأن المرأة رمز للصبر، كما هو حال «أم صابر» و«سعدية»، مما يجعل «الصبار» صورة للمرأة الصابرة. كما أن المرأة أكثر بحثاً عن الحرية بسبب كونها أكثر استغلالاً واضطهاداً من الرجل، فكان رواية «عباد الشمس» أخذت تسميتها من حياة بطلتها «رفيف»، أو حتى من حياة «سعدية» اللتين بحثتا عن الاستقلال اجتماعياً، واقتصادياً، وثقافياً، وجسدياً... كما إن رواية «باب الساحة» رواية حارة، والمرأة هي أهم عنصر في تشكيل هذه الحارة، لأن الحركة في الحارة حركة نسائية بالدرجة الأولى.

أما العناوين الثلاثة الأخرى فهي ذات دلالة واضحة على الاحتفال بقضية المرأة، وذلك عندما تستحضر البنية الاجتماعية مباشرة، لنؤكد غياب التوازن بين الجنسين، ففي «مذكرات امرأة غير واقعية» ثنائية التمرد/ الواقع، وفي رواية «لم نعد جواري لكم» ثنائية الجارية/ السيد، وفي رواية «نساء الظل» ثنائية المرأة/ ظل الرجل. وهذه الثنائيات الثلاث هي في الحقيقة ثنائية واحدة، تعود في الأصل إلى المرأة/ الرجل مع ثيمات التشيي والتفوق المتخاضعين لعالم يسيطر فيه الرجل، وتسعى فيه المرأة من خلال رؤيتها لهذا العالم إلى أن تقيم وجوداً متساوياً في الحقوق والواجبات والتكوين. وتحاول سحر خليفة - وهذا أكيد - من خلال هذه العناوين رفض السياقات الذكورية الأبوية التي تدخل المرأة في أنساق الجوّاري والظل والواقعية المعرفية الذكورية... ولم نسع الكاتبة من خلال المتن إلى إقامة الكيان الاجتماعي الأمومي إحياء لسلطة المرأة، وإنما سعت إلى البحث عن المساواة والتوازن الاجتماعي بين الطرفين.

حاولت الكاتبة - من وجهة نظري - الاهتمام بإشكالية عامة أساسية في كل رواية، تدفعك إلى استقراء بعض جوانبها الأساسية. فرواية «الصبار» تحمل هامشية دور المرأة، في حين لا يوجد في رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» إلا صورة المرأة وأبعادها، أما «عباد

الشمس» (الجزء الثاني من «الصبار») فهي فعل نسوي خاص بحياة المرأة تحت الاحتلال، وكذلك «باب الساحة» صورة للمرأة في ظل الانتفاضة.. ونجد روايتي «نساء النفل» و«لم نعد جوارى لكم» تهتمان بأبعاد العلاقات العاطفية والجنسية بين الرجل والمرأة، مما يكشف عن أنساق استلاب المرأة واضطهادها ثقافياً وجسدياً بالدرجة الأولى، مع وجود أنساق داعية بطريقة غير مباشرة إلى رفض السلبات والتمرد عليها؛ كما سنلاحظ من خلال تناول كل رواية - بإيجاز شديد - على حدة.

4- الصبار: دور هامشي للمرأة

اهتمت سحر خليفة في هذه الرواية «البنواعة الفلسطينية داخل الأرض الفلسطينية المحتلة بعد حرب حزيران 1967، فسجلت في الرواية تعطين من السلوك: النمط السليبي الذي جعل الشخصية الفلسطينية - مضطربة - تقبل العمل في ورش البناء والمصانع الإسرائيلية، مثل: «أبو صابر» و«زهدي» و«عادل الكرمي».

والنمط الإيجابي الذي جعل بعض الشخصيات - ضمن سياق المقاومة - تنجس إلى مقاومة الاحتلال الصهيوني، مثل: «أسامة الكرمي»، و«باسل الكرمي» و«صالح الصفدي». وهذا هو المجتمع الذكوري بعد الهزيمة. أما صورة المرأة فقد جاءت صورة هامشية، لا تتجاوز مسؤولية المرأة في البيت، وتربية الأطفال، والواجبات الزوجية؛ فلا عمل مستقل، ولا انخراط في مقاومة الاحتلال؛ كما هو حال «سعدية» و«أم صابر» و«أم عادل» و«الجدة» و«نوار»..

وكان من الممكن تفعيل شخصية «نوار الكرمي» في فعل عاطفي داخل الرواية، لكن دورها جاء محدوداً للغاية، وجبها لصالح الصفدي المعتقل في سجون الاحتلال جاء محدوداً أيضاً... فقد تميزت هذه الفتاة بالسلبية تجاه المتغيرات التي دخلت إلى أسرتها، فجعلت البيت في حالة تغير وانهايار تام، بعد أن كان بيتاً تحكمه سلطة أبوية إقطاعية. ورغم خروج نوار من سياق التركيبة العائلية عن طريق الحب، إلا أنها لم تستطع إعلان حبها

(1) سحر خليفة: «الصبار»، دار الآداب، بيروت، 2002، 1999.

والدفاع عنه، إذ مكثت تصد عروض الزواج صداً تقليدياً...، ولم يحدث تمرداً محدوداً إلا عن طريق أخيها «أبو العزة» الممتن إلى المقاومة، حيث يعلن حبها أمام والده وإخوته بقوله: «نوار الكرمي تحب صالح الصفدي، ولن أتزوج من أي رجل سواه، نوار الكرمي تحب مناضلاً، ولا أعرف كيف يحب أي مناضل فتاة مائة كنوار الكرمي»⁽¹⁾.

وفي ضوء هذا الإعلان الجارح للكيان الأسري، تعلن نوار تمرداً، فتعلق نفسها عن الزواج من أجل «صالح الصفدي»: «أنا لن أتزوج إلا من صالح، حتى لو انتظرت مائة سنة، أنا لن أتزوج من غيره، لن أتزوج أي رجل غير صالح»⁽²⁾...

فهذا التمرد ما كان ليحدث قبل الهزيمة غالباً، وما كان ليحدث لو لم يفت «أبو العزة» بجانب أخته، وما كان ليحدث لو لم يكن أخوها الآخر عادل يسارياً متورطاً في العمل بالمصانع الإسرائيلية، وما كان ليحدث لو لم يكن الأب مقعداً مريضاً يلزم الفراش.. إذاً هناك عدة متغيرات حملت بدايات ساذجة للتمرد بعيد الهزيمة، فجعلت المرأة/ الفتاة تصر على حبها البائس³ وهي البنية نفسها العميقة التي تنتقل الكاتبة لمعالجتها في الجزء الثاني/ «عباد الشمس». ولم يكن دور «أم عادل» إلا صورة للدور التقليدي النادب الذي يميز شخصية ربة البيت؛ فهي تقول عن بأسل بعد أن فجر سر حب أخته: «منك لله يا بأسل، ماذا حدث لعقلك؟ يا خراب بينك يا أم عادل»⁽⁴⁾. وكل النماذج النسائية بشكل عام في رواية «الصبار» هي نماذج مضطربة بصوت الندب والصراخ والبكاء؛ فهذا صوت «أم صابر» تندب حظها بعد فرض السلطات منع التجوال على المدينة: «يا سخامك الكحلي يا عيشة، شو أطعم الأولاد؛ يا كسرة قلبك يا عيشة، شو أعمل إذا استمر منع التجول كمان يومين»⁽⁵⁾. وهكذا نجد في الرواية نساء يقبلن بالاستلاب والقتل، مما يقلل من حدة الصراعات والفاعلية التناقضية بين الجنسين. لكن الرواية مضطربة بحدة الصراع مع الاحتلال الصهيوني.

(1) العبداء، ص 170.

(2) م. ن.، ص 170.

(3) م. ن.، ص 170.

(4) م. ن.، ص 78.

5- عباد الشمس: وعي نماذج المرأة الفلسطينية

قدمت الكاتبة في رواية «عباد الشمس»⁽¹⁾ أربع نساء فاعلات لغوياً ودلائياً، استطاعت من خلالهما تصوير حياة المرأة بعد مرحلة متقدمة من الاحتلال، حيث تقدم نموذجي «سعدية» و«نوار» امتداداً لشخصيتيهما في «الصبار»، ثم تظهر شخصيتين جديديتين هما «رفيف» و«خضرة»..

وهذه النماذج النسائية الأربعة، وغيرها، تعاني إلى حد كبير من الإحباط والضيق والاستلاب، فأفمالها تمّ مغامراتهما المعيشية القاسية تنتهي في أغلب الأحيان إلى الفراغ والهزيمة، بسبب ضعف دور المرأة وهماشيته أولاً، ثم بسبب الاحتلال الذي عمق من مآسي المرأة وإشكالياتها، وتزداد المأساة مأساة عندما تصبح المرأة ضحية للأخرى التي تمارس قمعها من خلال «القال والقال»، فتشارك الرجل في دوره التقليدي في قمع ذاتها.

وتعد شخصية سعدية النموذج المثالي الممتد بإمكانياته في سبيل الكفاح النسوي المعيشي، داخل البنية الاجتماعية المهزوزة.. إذ تمارس بعد مقتل زوجها العمل لإعالة أبنائها، حيث تمارس الكاتبة بناء فعل النموذج النسوي الفاعل في مغامرة تكوين الذات، وأخذ دور الرجل الاقتصادي، ثم يتنصر هذا النموذج، ليجد نفسه يدخل شرطه التاريخي المرء حيث يتواجه مع الاحتلال الصهيوني كجدار صلد. تنجح سعدية في تحقيق أحلامها الرومانسية بكبد ومشقة، فتنتقل من سواد الحارة إلى (حدي الضواحي، بعد أن تشتري - من كدها وعرقها - قطعة الأرض وتبني عليها بيتاً متواضعاً.. فيجيء الاحتلال، ويصادر الأرض والبيت؛ لتجد سعدية نفسها مع أبنائها في الشارع غالية الوفاض، لا تملك شيئاً بعد رحلة شاقة مخيفة؛ اتهمت في شرفها، وتعرضت للموت غير مرة، مما جعلها أهم جزء في بنية الرواية. وكان تفاعل هذه الشخصية في السرد يجعل المثقبي دائم الترقب لمعرفة نهاية سعدية، حيث امتلأ الترقب بكثير من التوقعات السلبية تجاه هذه الشخصية، مع إيمانه بأنها تكافح بنظافة.

(1) عباد الشمس، دار الكاتب، القدس، 1980.

أما «خضرة» فهي مومس، وهي نموذج من نماذج المرأة الضحية المستغلة من قبل الرجل، لذلك تصبح نموذجاً للمرأة المضطهدة المشوهة المنحرفة، ولم تحفل بها الكاتبة كثيراً، لأنها جاءت من خلال حركة «سعدية» بين القيود التي تفرضها على جسدها لتحافظ عليه، وبين الخوف والرغبة من الجسد المضطوح المتمثل في «خضرة».

وتعد صورة «نوار» صورة متجسدة سلبياً في ملمح نعطي، يتشكل من خلال مأساة انتظارها خروج حبيبها «صالح الصغدي» من السجن ليتزوجا. وكأن الخروج بدأ في التحول لديها إلى شيء من الوهم، لا يتحقق إلا بيزوال الاحتلال، ثم تبدأ تشك في إمكانيات الصبر، وإمكانيات دوام الحب واستمراره.

ولعل شخصية «رفيف» تعدّ من أهم الشخصيات فعالية ثقافية وعاطفية، فهي فتاة مثقفة فاعلة اجتماعياً، تميزت فاعليتها من خلال الصحافة، ومن خلال علاقتها بـ «عادل الكرمي». ففي المستوى الصحفي ترفض أن يكون للمرأة - نصف المجتمع - مجرد زاوية، فتطالب بنصف المجلة. وفي مستوى العلاقات العاطفية ترفض أن تكون المرأة مجرد جسد؛ يستوعب تناقضات عادل الكرمي كمتقشف يساري، بل إنها ترفض العلاقة العاطفية التي تجعلها الطرف الأضعف.. وقد قُدمت هذه الشخصية في النص - مثل سعدية - كشخصية نامية؛ ابتداء من محدودية نظرتها إلى نفسها وعلاقتها بالرجل أو بالمرأة الأخرى، وانتهاء بقناعات استقلاليتها وعقلنة نظرتها إلى وجودها كامرأة؛ يجب أن تكون قوية في مجتمع ذكوري مهيم، لذلك تصبح مطالبها بنصف المجلة - لمصلحة المرأة - مطالبة مشروعة ومقنعة، لأن المرأة من وجهة نظرها بحاجة إلى التحرر من سلبياتها أكثر من حاجة الرجل إلى ذلك.

لقد استطاع وعي الكاتبة أن يشكل في رواية «عباد الشمس» نماذج نسائية، تكشف أعماق مأساة المرأة اجتماعياً وثقافياً وسياسياً وجسدياً. فقد فشلت سعدية عندما نظرت إلى مشكلاتها منفصلة عن ثيمات الاحتلال، وفشلت «نوار» عندما استمرت في سداختها العاطفية المنتظرة.. وفشلت «خضرة» عندما رأت كل الأشياء من منظور الفهلوة وبيع الجسد. ولم تنجح إلا «رفيف» لأنها نظرت إلى المرأة كقضية شاملة، فنجحت في بعض

مطالبها في المجلة، وبقيت شخصيتها متوازنة في نهاية الرواية، لأنها عرفت كيف تصل إلى القناعات الإيجابية بخصوص علاقتها بنفسها وبالمراة وبالرجل.

هكذا تنهي الرواية بنص مقاومة الاحتلال، لأنه الكيان الذي يُعشل أي مشاريع اجتماعية وشخصية ناجحة: «جموع، أصوات، رصاص، أفواه مفتوحة، قتيان، قتيات تقفز كالجن، اشتعل الدم في الجبهة. اجتاح النسوة حماس عنيد. صاح المختار: عيب يا ولا يا... ارتدى على الأرض، ثعرت الأقدام... وقفت سعدية لمحت رشاد (ابنها) يضرب من فتحة بمقلية. من أعماق الأعماق صاحت: عليهم يا رشاد، عليهم يا ولدي، عليهم يا حبيبي يا زهدي»⁽¹⁾. وزهدي هو زوجها الذي قتله الاحتلال؛ تجسد في وريته أو ابنه رشاد الذي يرث المقاومة والتحدي للاحتلال الصهيوني من أبيه.

6 - إدانة وعي الانتفاضة الذكوري

كانت سعدية في رواية «عباد الشمس» رومانسية؛ وهي تسعى إلى التخلص من مشكلات الحارة الاجتماعية، مناسبة ظروف الاحتلال. عانت سنوات طويلة من «سواد الدنيا»، و«سواد وجوه الناس» وطعونهم في شرفها، ومن مساویر العمل المشؤومة في سبيل لقمة العيش، والتوفير لأجل شراء قطعة أرض في الضواحي، وبناء بيت متواضع؛ لتجد نفسها مشخصة من كل الهوان الذي أصبح يحلل حياتها كلها. وبعد أن تحدت الظروف، ونجحت في تحقيق أهدافها الرومانسية المتواضعة التي يحلم بتحقيقها أفقر إنسان في المعمورة؛ لأنها غاية مشروعه المعيشي الآمن... ومشكلة سعدية كبيرة لأن زوجها قتل، وترك لها «كومة» أطفال... وضاع كل شيء في أقل من ساعة، حيث استولى الاحتلال على أرضها وبيتها، ومن المؤكد سيعيدها إلى الحارة مكسورة أكثر من قبل، لكنها رغم كل ما حل بها، تكتشف نفسها في نهاية المطاف مع مجموعة من النسوة، ومع أبنائها، وأهل الضاحية، وهم يقاومون الاحتلال الصهيوني المعطل الوحيد والقاتل الوحيد للمشاريع المعيشية العادية.

(1) عباد الشمس، ص 353.

إن إشكالية المرأة في رواية «باب الساحة»⁽¹⁾ 1990، جاءت أكثر تأزماً في واقع الانتفاضة التي تعد ظاهرة نوعية في الفكر السياسي العربي الحديث المقاوم.. لكن الواقع الاجتماعي - من وجهة نظر الكاتبة - كان أكثر رداءة مما كان قبل الانتفاضة، كما وجدناه عند سعدية.. وكأن الكاتبة تدبّر وعي الانتفاضة لأنه وعي ذكوري عسكري ناري، عمّق أزمة المرأة أكثر من أية أزمة اجتماعية أخرى، وتدمير المؤسسات الوطنية، لنفي الإنسان عن أرضه، وهناك غير رواية⁽²⁾ عبّرت عن عتف تأزم الفلسطيني بعد الانتفاضة..

نكتشف توحداً في المعاناة في مستويات التماذج النسائية كافة، المأخوذة من عدة شرائح اجتماعية هي بنية الحارة الفلسطينية في مدينة نابلس.. هناك شخصية القابلة المسنة «الست زكية» التي يحترمها الجميع، رغم معاناتها عندما كانت شابة.. وكأنها عندما فقدت أتوتها، فقدت اضطهادها.. وهناك «نزّهة» وأمها «سكينة» اللتان ارتبطتا بعلاقات جنسية غير شرعية، مما أدى إلى اضطهادهما جسدياً واجتماعياً وسياسياً.. وهناك شخصية «أم عزام» نموذج المرأة المضطهدة من زوجها التقليدي.. وهناك «سمر» المثقفة الباحثة الاجتماعية.. و«سحاب» المثقفة الواعية.. وهناك مجموعة النساء اللواتي يمثلن الشريحة العامة للفقار والفقيل...

ولعل «نزّهة» تعد أهم شخصية في الرواية؛ فهي إضافة إلى كونها ضحية اجتماعية للرجل؛ من خلال الاستغلال الأسري، ومن خلال فشل علاقتها الزوجية، لأنها صغيرة السن أجبرت على الزواج من رجل مسن، غليظ... ثم فشلت علاقتها مع سائق سيارة أحياء، فاستغلها. ثم فشلت علاقتها مع «عاصم» المتزوج الذي استغلها عاطفياً وجسدياً وسياسياً، فدفعها إلى الرقبة عندما تحولت إلى هومس، لتصبح في زمن الانتفاضة ضحية من ضحايا الوعي الذكوري الذي كان يفترض أن يفتنص لها أو يجبرها لمصلحة مقاومة الاحتلال.. وكان هذا الوعي الذكوري حاداً عندما قتل «سكينة» أم «نزّهة» بتهمة التعامل مع الاحتلال.. وربما

(1) باب الساحة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1990.

(2) من روايات الانتفاضة: «الجانب الآخر لأرض اليبعاد» لأحمد حرب، و«الطريق إلى يوزيت» لأدمون شحادة، و«زغاريد المقالي» لمحمد وند. ويوجد فصل في هذا الكتاب عن رواية الانتفاضة.

استغل استقطاب ابنها «أحمد» المتمني إلى شباب الانتفاضة، ليدخله في مغامرة قتل أمه.. ومحاولاته التي أصبحت كالكابوس للدخول في مغامرة قتل أخته «نزهة»، تأكيداً لبطولة الذكورة التي تسعى إلى دفن عار المرأة، حتى وإن كان هذا العار لا يتجاوز الإشاعات.. في حين هناك رجال يكرسون العلاقات غير المشروعة، فيقتربون أكثر مما تقترب المرأة، ولا يقتلون كما هو حال «عصام المبروط» - من وجهة نظر - نزهة⁽¹⁾...

لقد استغلت الكاتبة شخصية «نزهة» استغلالاً واعياً، فوظفته توظيفاً عميقاً في الفعل السردي. ولم تغف مع مثل هذا النموذج في رواياتها الأخرى إلا بصورة محدودة؛ كما هو حال «خضرة» في رواية «عباد الشمس».. ومثل هذه النماذج هي الأقدر من غيرها على نقد الواقع الذكوري؛ لأنها بحسب التعبير الشعبي: «خلعت برفع الحياء». ومعنى هذا أنها تحررت من عقدة الخوف على جسدها، ما يجعلها تستخدم اللغة الجارحة للآخر؛ لغة تجعلها تصل إلى حد السوقية، ما يكشف عن نقد حاد لوعي الذكورة الذي شكل امرأة تازفة على حد تعبير «نزهة»، تقول: «كلهن بنزفوا، كل النسوان (...) بنات وستات وبيجوز وبلا جوز»⁽²⁾.

وتتوصل «سمر» من خلال أبحاثها الاجتماعية، ومن خلال فهمها للواقع وتفاعلها معه، إلى أن الشريحة النسوية مهما تنوعت تبقى مقموعة من الذكورة، وحتى من النساء فيما بينهن: «ونقول القمع مش رجل وبس، وكمان نسوان ياكلوا لحومهم، ويرموا العضام لكلاب الشارع والساحات»⁽³⁾.

وتصف «الست زكية» وضع المرأة، بعد الانتفاضة فتقول «بصراحة ما تغير عليها إلا الهيم، همها زاد وقلبها انحرق»⁽⁴⁾.

(1) يقول النصر عن عصام المبروط: «ضحك عليك يا هيلة» قالت لها مومس يهودية، ثم أخرى، وأخرى، وكل النساء السياسيات العربيات، والمومسات الإسرائيليات، وحتى الجيطان، وحتى القضبان، وحتى المحقق والسجان، لكنها لم تعترف بكلمة. فلماذا ضربوها، ولم يضربوه؟ وقتلوا أمها ولم يقتلوه؟ لماذا تنصل من كل شيء؟... باب الساحة، ص 149.

(2) باب الساحة، ص 173.

(3) م.ن.، ص 191.

(4) م.ن.، ص 20.

وتعلن نزهة من خلال نزعتها المتمردة وجراتها الفاعلة أن فلسطين هي السبب، لأنها «فبر وبس» أو «غولة»: «أخذت الأم، وأخذت الأب، والأرض، والعرش، وما خلّيت حاجة يا فلسطين. إيش إلي باقي يا فلسطين؟ لا باقي حي، ولا باقي حبيب، ولا باقي صاحب، ولا باقي قريب، كله رايح، كله مدعوس، كله شقيان ومشلوح، كله مشلح (...) فلسطين زى الغولة يتاكل ويتبلع، وما يتشبع»⁽¹⁾.

لقد كان وعي الكاتبة حاداً وجارحاً عندما جعلت مركزية الصراع الدرامي في روايتها تتركز أساساً على علاقة ذكورية الانتفاضة بـ «نزهة» المتمردة التي لم تمارس التشويه أكثر مما مارسه عصام المربوط أحد عناصر المقاومة الفلسطينية. وقد يتصور المثقفي - أحياناً - من خلال تعاطف الكاتبة والشخصيات النسائية في الرواية أن صراحة «نزهة» النقدية الحادة للذكورة - التي قد تُسهّل جرّها للقتل - هي بطريقة غير مباشرة وعي الأنثى الإيجابي تجاه الممارسات السلبية ضدها. وهذا هو الوعي المكبوت الذي لا يتجلى في الظهور إلا عندما تتحول المرأة إلى كيان اجتماعي قوي يتلبس الرجولة بعد التحلي عن غالبية الأنوثة المقررة عرفياً ... وهنا تدخل المرأة - عرفياً - ثنائية «الجوز أو القوز»⁽²⁾. وما دامت نزهة قد فقدت الجوز (الزوج) فإنها أصبحت في خط القوز (الرميل) الذي يعني الموت، لذلك تقول ما عندها بصراحة، غير عابئة بالموت الذي يحاصرها بعد مقتل أمها، على يد أخيها أحمد بالدرجة الأولى، لأنه وليها. إن الوعي الذكوري السياسي الشاب في ظل الانتفاضة لم يقبل النقد من الآخر، وبخاصة إذا كان هذا الآخر امرأة مهددة بالقتل مثل أمها، بحيث يصبح التمهّل في القتل كأنه عملية صفح مؤقت أو فرصة مؤقتة، فالببيت الذي تسكنه نزهة أصبح بيتاً مشبوهاً، يحذر دخوله من قبل نساء الحارة ورجالها، وذلك حتى لا يصل العيب والشك إلى من يحاول دخوله أو حتى الاقتراب منه ... ولم يصبح هذا البيت أنيساً إلا عندما يُقتل الذكر، أخو نزهة «أحمد» في مواجهة الاحتلال.. فتصبح نزهة متداخلة أو هم متداخلين

(1) باب الساحة 204 211 319.

(2) انظر ثنائية الجوز والقوز في كتاب الدكتور عبدالله الغضامي: «الكاتبة ضد الكاتبة»، دار الأدب، بيروت، 1991، ص ص 13-28.

معها، مع أن سيرتها لم يحدث فيها تغيير؛ فهي على حالها منذ بداية الانتفاضة.. والمفارقة التي يكشفها النص تكمن في التحول الجذري عند أخيها؛ وذلك في صورة إعلانه قبل موته - في سياق عقدة الذنب - أنه أخطأ بحق أخته، فيطلب منها أن تسامحه: «سامحيني يا نزهة أنا أخطأت بحقك»⁽¹⁾. وطوال الرواية ومن خلال الكشف عن شخصية «نزهة» يعرف المتلقي أن أهم شيء في حياة «نزهة» هو أخوها «أحمد» الذي يصغرها بعدة سنوات، فكانها تتحول إلى أمه، بعد قتل الأم.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل أخطأ الذكر عندما مارس بشاعة قتل أمه؟ وهل أخطأ سياق المرأة السلبى الذي تجاوب أو توافق مع القتل، ضمن تفعيل مقولات «القبل والقال» التي اتهمت نزهة وأمها بالتعامل مع الاحتلال، والسقوط في الجنس غير الشرعي، تكريماً للمقولات العرفية السائدة مثل: «ذنب الكلب أعوج وكو خطوء بمية قالب»، و«طبّ الجرة على ثعها تطلع البنت لأمها»، و«معقول الشوكة تخلف وردة»⁽²⁾؟

وهل أخطأ السياق الذي يكيل بمكيالين عندما يتعامل مع الآخرين؟! إن النص / الرواية يحاول بطريقة أو بأخرى فضح الوعي الذكوري؛ لأنه وعي غنيب عندما تكون الفريسة امرأة ضعيفة، وهو وعي سلبى تجاه سلبية الذكورة وتجاه «المواقع القوية»⁽³⁾.

مارس وعي الكاتبة - من خلال تطوير شخصية «نزهة» - فعل تفعيل إيجابية نزهة نفسها، وذلك عندما يجتمع الضدان؛ حيث يلجأ «حام» أحد قادة الانتفاضة في الحارة بعد جرحه في إحدى المواجهات مع الاحتلال الصهيوني إلى الاختباء في بيت «نزهة»، حيث تتجلى إنسانيتها وقضيتها الياخثة عن العدل.. وتصل قمة الإيجابية عندما تفقد نزهة مجموعة من النساء، يصلن إلى العلم الإسرائيلي، فيحرقته، الأمر الذي لم يستطع فعله الرجال عندما قَدَّمُوا مجموعة كبيرة من القتلى والجرحى في سياق مقاومة عنيفة فاشلة.. فحالة اليأس

(1) تحفل نهاية الرواية شعوراً حاداً لدى أحمد بتشكيل فيه عقدة ذنب، ينظر: باب الساحة، ص 200-212.

(2) باب الساحة، ص 28-29.

والسلبية والاستلاب التي وصلت إليها نزهة في زمكانية الانقضاض لم تمنعها من المشاركة الإيجابية في المقاومة عندما وضعتها الظروف في غمار جذية الفعل.. كما أنها لم تعد مبالية أو خائفة من قتلهم لها - وهي المؤمنة بعدم تعاملها مع العدو - إنها تقول للوعي الذكوري: «أكثر من هالفرد ما سخط الله، أُمي ودبحثوها، وأنا حطمتهموني، وضربتهموني، ونسيتوا أنني انجست مثل ما انجستوا»⁽¹⁾.

تكشف الرواية عن علاقات اجتماعية وسياسية في غاية التعقيد في مستويي المرأة/ الرجل، والفلسطيني/ الاحتلال.. فمعظم النساء في الرواية هن ضحايا للرجال أولاً، ثم يدخل الجميع في سياق ضحية الاحتلال. فسمو المثقفة الموظفة تصبح مثل العجيبة أمام سلطة أخيها الفران، بل ترى نفسها دابة، وهو سائسها. ولكن أخاها يصبح في غاية اللطف والوداعة عندما تمر دورية الجيش قربهما، تقول: «نظرت إليه سبحانه الله، ما عادت نظرنه شرسة، ما عاد يعبأ بالوقوف (لي) في وسط السوق، ما عاد فحلاً يتمايل، ما عاد ينشد غير السلامة»⁽²⁾.

وهناك إدانات قاذحة موجهة لإخوة «سمو» عندما نفاعلوا مع جسد نزهة، وإدانة أكثر صراحة تجاه والد «حسام» الذي يطمع زوجه، ويحمل الهدايا الثمينة لأرضاء نزهة.. وهكذا نكتشف رواية مسكونة بإدانة الوعي الذكوري عندما يكون سلطة فمع، أو عندما يكون وسيلة لإسقاط المرأة وقتلها. وفي الوقت نفسه تدنن الثقافة التي تتفاعل مع المرأة كرمز إيجابي، وتستلبها كإنسان فتفقد لها إيجابيتها، عندما تكون رمزاً لذاتها. إن سحب ترفض حب «حسام»، وترفض قصائده، لأنه لا يتعامل معها ككيان إنساني مشابه، بل كرمز لشيء آخر: «يا ابني يا شاطر في (القصيدة) الأولى أنا كنت الأم، والآن أنا كنت الأرض، وغداً طبعاً أكون الرمز، أصبح يا شاطر، أنا لست الأم، ولست الأرض، ولست الرمز، أنا إنسانة، أكل، أشرب، أحلم، أخطيء، أضيع، أموج، وأتعذب وأنا في الريح، أنا لست الرمز، أنا المرأة»⁽³⁾.

(1) باب الساحة، ص 74.

(2) م.ن، ص 183.

(3) م.ن، ص 176.

وأكثر الشخصيات المذكورية التي تقدمها الرواية هي شخصيات سلبية، سواء أكانت من الآباء، أو من الأزواج، أو من الإخوة، أو من العشاق.. لأنهم كلهم يستغلون المرأة، وكلهم يخطئون، فيعاقبونهم، ولا يعاقبون أنفسهم، ولا يصبحون ألبين إلا عندما يصبحون ضعفاء أو مهددين بالخطر.. وإذا كانت هناك إمكانيات لتضليل إيجابية المذكورة من خلال شباب الانتفاضة، فإن الرواية لم تقدم نماذجهم في صورة أسطورية صحفية، بل تعرضت إلى أخطائهم أكثر مما أشارت إلى إيجابياتهم المحدودة...

ومعنى ما سبق من استعراض لإشكالية الرواية هو تأكيد الصورتين المتنافستين لواقعي المرأة والرجل في ظل الاحتلال، حيث واقع المرأة السليبي، وواقع الرجل الرمزي الإيجابي. وهكذا تصبح صورة حسام (جيل الانتفاضة) مقابلة لصورة نزهة (المرأة المستلبة). ومن خلال هاتين الصورتين يتفاعل وعي الكاتبة بين الوصف، والنقد، والإدانة، ورسم الملامح الإنسانية للمرأة في مواجهة واقعها المر الممتلئ بالهموم والإشكاليات.

والمفارقة الكبيرة بين الشخصيتين تكمن في المفارقة الكبيرة بين رحلة الشقاء ورحلة الرمز؛ تقول نزهة عن نفسها: «أنا مثل نزهة، أنا رحلة شقا وغار بها العمر (...) أنا رحلة شقا وضياح العمر»⁽¹⁾. وتقول الكاتبة عن حركة حسام في الانتفاضة: «في زمن الحرب ينتصر الموت على الإحساس، في زمن الحرب ينتصر الرمز على الإحساس وهو رهينة، والرمز يكبر ولا يصغر، والهوة تكبر ولا تصغر»⁽²⁾.

7 - سيرة امرأة تكشف بعنف واقع الذكورة السليبي

تعد «عفاف» بطلنة رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» أهم نموذج روائي متكامل في روايات محر خليفه، لأن الرواية سيرة ذاتية للبطلنة التي تستحضر حياتها منذ بداية وعيها على مجتمع، يكيل لها مجموعة من القيود والأعراف المسلم بها واقعياً، في حين يترك المذكر يخط مجرى حياته كالنهر.

(1) باب الساحة، ص 205.

(2) م. ن. ب. ص 198.

تنشأ عفاف منذ طفولتها على كبح مشاعرها، بسبب كونها أنثى أو مصيبة. وعندما تحاول التمرد توصف بأنها هوائية، وعندما تصبح في سن الزواج تجبر على الزواج من قريبها التاجر الذي يعمل في الخليج، وهو الذي أصر على أن يتزوجها بعد أن أخبرته أنها لا تحبه، وأنه يجب عليه أن يبحث عن أخرى غيرها. وبعد الزواج تصبح حياتها معه إذلاً، واستغلالاً، وعذاباً، وعزلة، فيكون زواجها المنعزل عن الحب كارثة لها: «أشياء كثيرة تصغر كلما كبرنا، الأهم الزواج النعيس، يظل يكبر ويكبر، ويصبح بحجم البركة؛ البحيرة؛ البحرة المحيطة؛ وأنا أغرق»⁽¹⁾.

ومن خلال مأساة الحاضر المتمثلة في الزواج النعيس تستحضر البطلة الماضي الذي تشكل في ظل سلطة أبوية تكون كياناً اجتماعياً يستلب المرأة ابتداءً من طفولتها: «فهمت أن البنت مصيبة، فتخلق لي الذكور أقصر الطرق إلى التايوت»⁽²⁾.

ومن إبقاعات السخوية لدى الراوية بالواقع الذكوري الاحتفالية التي تحدث في المجتمع عند ولادة الذكر مقابل العادية والفضائية التي تصاحب ولادة الأنثى؛ إذ عندما يولد أخو عفاف، يصبح بوله في مباحج الاحتفال مثل الكولونيا للفتيات: «صاحت قطعة اللحم، وأطلقت نافورة ماء كالنشاب، وهلت الغابة كولونيا يا بنت، الكولونيا، وفتحنا أكفنا الصغيرة لتلقى الكولونيا، ونمسح بها الرؤوس والجباه والعيون»⁽³⁾.

إن الماضي والحاضر يحاصران بطلة الرواية بالواقعية الذكورية، مما يؤزم حياتها إلى درجة الاستلاب الكامل؛ وهي من خلال حالات التمرد البسيطة تحاول ألا تكون واقعية، لتواجه الفشل لأنها لا تملك كيانها، ولم تستطع أن تكون «حرمة»: «لم أكن امرأة واقعية أبداً، فمنذ فتحت عيني على الدنيا، وأنا أحس أن هناك خطأ ضخماً وكبيراً أكبر من استيعابي وطائفي على الاحتمال، ولهذا عثرت طوال عمري عن نعمتي على هذا الخطأ»⁽⁴⁾.

إنها لم تعاد الرجل لأنه ذكر، بل لأنه سلطة ذكورية فامعة، لذلك نجدها تحلم برجل

(1) مذكرات امرأة غير واقعية، ص 16.

(2) م. ن.، ص 9.

(3) م. ن.، ص 20.

(4) م. ن.، ص 34.

مختلف عن ما هو مألوف في واقعها المعيشي: «رومانسية كشت ومازلت، رغم البركة مازلت، ورغم الصحراء فما زلت، وسأظل أحلم برجل له صوت هاديء، وعينان متفهمتان، ويناديني بلطف، بنطق اسمي بنبرة أليفة، لا أثر فيهما للنسلط أو السلطة»⁽¹⁾.

تستعيد ذكرى علاقة ألفة عاطفية قديمة، فتلها الواقع، وساعدت هي على قتلها حتى لا تكون ضحية اجتماعية عرقية. وتستعيد بعض كيائها عندما تلقي مع امرأة إيرلندية في أثناء السفر.. وعندما تعود إلى «عمان» تندفع في علاقة جنسية بعد أن تلقي شريكها في العلاقة العاطفية القديمة، لكنها تفشل في صياغة علاقة مستدامة من الماضي؛ لأنه شاب متزوج ولديه امرأة يحرص على المحافظة عليها.. ثم تعود إلى «نابلس» وتلقي مع زمكانية طقولاتها حيث تستحضر قصص الاستلاب المختلفة لبعض النماذج النسائية، فتجد نفسها وحيدة حائرة ضائعة «أين الطريق، وكيف وأين أبدأ، أنا يا أمي وحيدة ضد العالم، لا شيء معي، لا أحد معي»⁽²⁾.

ثم تقرر ألا تعود إلى زوجها، كما تقرر البحث عن العمل لتستقل ذاتياً.. لكن مشكلتها في نهاية الرواية تبقي مفتوحة متأزمة تفضي إلى وجود امرأة غير قادرة على الانسجام مع الواقع في الماضي والحاضر والمستقبل..

إننا عندما نحاول البحث عن العلاقة بين وعي الكاتبة ووعي الشخصية الروائية، ندرك بأن وعي الكاتبة هو وعي البطلة؛ وهو وعي رومانسي أحادي النظرة، لن يلتقي تعاطفاً إلا من تفاعل المرأة الأخرى المشابهة مع النص، لأن في هذه الرواية رؤية حادة في تعميق استلاب المرأة، وتعميق سلبية الرجل.

8- استلاب المرأة جذر تاريخي بشري

عالجت الكاتبة في روايتها «women of noma slang»⁽³⁾ إشكاليات المرأة الجديدة، داخل بيئة زمكانية شديدة التعقيد؛ هي أمريكا المعاصرة. وقد جسدت في روايتها هذه حياة

(1) مذكرات امرأة غير واقعية، ص 17.

(2) م.ن.، ص 140.

(3) كانت هذه الرواية الأطروحة الجامعية التي نالت بها الكاتبة درجة الدكتوراه من جامعة «أبوا» بأميركا.

ثلاث بطولات يتسمين إلى ثلاثة سياقات عرقية حافلة بمعطيات تاريخية ثقافية اجتماعية دينية.. تفضي بها إلى نمط «الجينو» داخل مجتمع لوبي هلامي.

والفتيات الثلاث هن: زينة العربية، وسارة الزنجية، وإلينا اليهودية. وهن يشتركن في درجة كبيرة من المعاناة والاغتراب.. إذ إن مشكلة زينة العربية - على سبيل المثال - تكمن في رسم خطوط حياتها داخل مجتمع منفتح اجتماعياً وأخلاقياً، يعطي الفرد كل إمكانيات الحريات الشخصية. لكن مشكلة زينة هي أنها معاناة على ثقافة دينية اجتماعية، تقفلها عندما تقيم علاقات جنسية غير شرعية، لذلك تصبح حياتها صراعاً حاداً مع السلطة الأبوية ومع نفسها عندما تمارس علاقات المجتمع الأمريكي المعاصر.

أما سارة الزنجية فهي تعاني من التمييز العنصري، مثلها مثل العرق الذي تنتمي إليه، إضافة إلى معاناتها التي تشابه مع المرأة الشرقية، حيث تعاني من اضطهاد مزدوج، عندما تصبح ضحية للسلطة الذكورية في بنية اجتماعية استغلالية.

وكذلك فإن إلينا اليهودية غير متواشجة مع الواقع الذي تنتمي إليه، لتصبح ضحية من ضحايا العنصرية الصهيونية التي تريدها ذات أبعاد آليّة، تخدم الكيان الإسرائيلي، ووعيه المثبت بالكيان الجنسي المتفوق على الآخر. ولأنها رفضت هذه الآلية، فقد تعرضت إلى مضايقات من الأجهزة الصهيونية، وبخاصة بعد أن تقيم علاقة عاطفية مع شاب فلسطيني من داخل فلسطين المحتلة..

قدمت سحر خليفة هذه الرواية لنيل درجة الدكتوراه، مما جعلها قريبة من البحث الاجتماعي، الأمر الذي يستدعي هذين التساولين: كيف يمكن أن تكون الرواية أطروحة علمية؟ وما مدى أثر ذلك في بنيتها الفنية؟

لقد استطاعت الكاتبة أن تقدم بنية قصصية متفاعلة، ولكنها جاءت في أطر قصصية، تحيل الرواية على بنية البحث الاجتماعي، وبخاصة أن الفتيات الثلاث هن من ناحية الإحالة المرجعية ثلاث نساء واقعيّات؛ «زينة» العربية هي اليهودية الأمريكية «jacky lubek»، وهي تعمل ممثلة في فرقة الحكواتي المسرحية العربية في القدس، وكذلك «سارة» فإنها الأمريكية

السوداء «kesho» أما إلينا فهي المحامية اليهودية «leat zaimel» التي دافعت بحماسة عن المعتقلين العرب داخل السجون الإسرائيلية⁽¹⁾.

ومهما يكن فإن الرواية تكتسب أهميتها من إشكاليات شخصياتها الأنثوية، داخل بنية مجتمعات ثقافية سياسية اجتماعية ذكورية، مما يجعل الشخصيات تعاني من ازدواج معيشي هو ثقافة العرق، وثقافة المجتمع الأمريكي المعاصر، مما يحيلها إلى استلاب حقيقي، واغتراب ثقافي، تعيشه المرأة من وجهة نظر الكاتبة في المستوى العالمي التاريخي، المفضي إلى البنية الشرقية بشكل أساس، وأن المرأة في محاولات مقاومتها للواقع إنما تسعى إلى التخلص من سلطات الماضي لمصلحة بناء الحريات الشخصية.

ويبدو أن هذه الرواية ستكون أكثر إشكالية، عندما تراها في سياق الفعل الكتابي الذي تقوم به الكاتبة من حيث إعادة كتابة النص الأجنبي باللغة العربية تحت عنوان «نساء الظل»⁽²⁾.

9- إشكالية الحب والجنس

طرح سحر خليفة إشكالية الحب والجنس ضمن سياق العلاقة بين الذكورة والأنوثة في رواياتها، فقد رفضت رفيف في «عباد الشمس» أن تكون موضوعة جنسية مجردة من العواطف والغاية. كما وجدنا عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» تعاني من غياب الحب واستلابها جسدياً. وكذلك هناك اغتراب جنسي عند بطلات «نساء الظل». ولكن موضوع العلاقة بين الحب والجنس شغلت رواية «لم تعد جوارى لكم»⁽³⁾؛ لأنها أهم رواية مخصصة لهذه العلاقة القائمة بين الجنسين في ضوء العلاقات العاطفية والجسدية والانسجامات الفكرية التي تستدعي ثقافتنا الشرق والغرب، والتصورات الإنسانية أو النشائية للمرأة.

تدور أغلب أحداث الرواية في «مكتبة الفكر الحديث»، حيث تشير التسمية إلى مجموعة الكتب والأفكار المتداخلة في تجمع ثقافي، تبرز فيه مجموعة علاقات بين

(1) ينظر نسرين الشنابلة: روايات سحر خليفة (رسالة ماجستير)، الجامعة الأردنية، عمان، 1993، ص 121-155.

(2) ينظر الأعداد الأولى من مجلة «شؤون المرأة» الصادرة عن مركز شؤون المرأة بنابلس.

(3) لم تعد جوارى لكم، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1988.

الشخصيات الذكورية والأنثوية، لتشكل ممارسات تكشف واقع المرأة أولاً، ثم زيف واقع الرجل الذي يتعامل معها بمكياييلين: أحدهما نظري غربي، والآخر فعلي شرقي.. ولم تسلم المرأة من النقد الحاد، من خلال كشف تصرفاتها السلبية.

لقد جاءت العلاقات العاطفية في الرواية فاشلة، بسبب غياب الانسجام والتوافق: نتيجة لشوه الأفكار وتناقضاتها.. ففي الرواية علاقة عاطفية أساسية فاشلة تحاول الخروج من فشلها، لتجد نفسها في إطار الفشل مرة أخرى.. وهناك علاقة أخرى تفشل بسبب رفض المرأة للعلاقة الزوجية، وقبلها بالعلاقة الجنسية.. وهناك علاقة ثالثة تنصارع فيها إمكانيات العواطف (والجنس) الشرعية وغير الشرعية وعلاقة رابعة تفشل بسبب تفضيل الرجل للمرأة الغربية بعد التداخل معها من خلال المعيشة لأجل الدراسة.

فمن خلال هذه العلاقات وغيرها استطاعت الكاتبة أن تكون جريئة في إدانة الفكر الذكوري الذي يستغل المرأة، وتدين تحرر المرأة عندما يوصلها تحررها إلى التمرد المرضي. إن «سامية» صاحبة المكتبة والمقهى متعلقة بعقدة ذنب، هي تخليها عن أحبت، لتتزوج من رجل ثري يعيش في أمريكا، وعندما يموت تعود إلى «إرام الله»، فتعود إليها ذكريات حبها لعبد الرحمن الميثلوني، وخيانتها له عندما تخلت عنه بعد دخوله إلى السجن السياسي.. وتجيء عودتها في الوقت الذي أصبح فيه الميثلوني فناناً مشهوراً، وأحد عناصر مكتبة الفكر الحديث؛ وتذكر «سامية» أن علاقتها القديمة بالميثلوني هي العلاقة العاطفية الوحيدة في حياتها، وأن كل ما لديها من علاقات هي علاقات جنسية مجردة من الحب: «كل هؤلاء الرجال الذين عرفتهم في أمريكا، بعد وفاة زوجها كانوا سحالي باردة، رخوة، لا يبعثون في النفس سوى الخوف والمرض، فهي بحاجة إلى رجل، والرجل في نظرها لا يعني ذكراً، يعرفها بالجنس واللذة؛ الرجل في نظرها عبارة عن إنسان كبير، له ذراعان تستطيعان احتضان الكرة الأرضية بأكملها؛ له دماغ يستوعب الحزن، ويعرف من أين يأتي، وكيف يذهب»⁽¹⁾.

ويصبح الحب بالنسبة إلى سامية هو كل شيء في حياتها. وهي لم تعرفه إلا عندما كانت على علاقة مع الميثلوني.. خاتته، وتركته وحيداً في سجنه أول مرة...، وثاني مرة... ورغم

(1) لم نعد جوازي لكم، ص 21.

إيمانها الكبير بالحب، إلا أنها من الناحية العملية فشلت في المحافظة عليه والدفاع عنه.. إنها رومانسية إلى درجة كبيرة في تصوراتها، وسلبية في أفعالها، نصر على أن الحب أساس العلاقات: «كلمة أحبك كلمة صغيرة، لكنها تجعل العالم كبيراً، طويلاً، عريضاً، له سماء زهرية السحب، وأشجار متألفة الخضرة، وأناس يقفزون منها مرحاً، كما كانوا يعيشون قصة من قصص الأطفال الخيالية»⁽¹⁾.. وهي من هذه الناحية تختلف عن صديقها الثري «نزار» - رجل الأعمال العربي الأمريكي - عندما يرى الحب أكذوبة: «كلمة أحبك هي أكذب كلمة ينطق بها الإنسان، لأنها تعني العكس تماماً؛ فهي تعني أن أحب فيك ما يسعدني، ويلبي رغباتي»⁽²⁾.

وتنطق أفكار «فاروق» الخفية مع أفكار «نزار»، لكنه مشبع بكلمات الحب والرومانسية التي تسهل له صيد المرأة؛ ليشرح غرائزه الجنسية بصفته أحد الأثرياء، وخريج جامعة أكسفورد، حيث تمكنه ثقافته الدونجوانية من التلاعب بمواطنه الأخريات، واصطليادهن بعد أن يجعل المرأة «تحس أنها بطلة لقصة درامية، وأنها مظلومة، وأنها جوهرة في يد فحاشم..» وأنه الطفل الذي سيخلصها من براثن الألم، ومن أيد قامية؛ لا تعرف كيف تحافظ على مشاعرهما المرهقة، ومن الحرمان العاطفي الذي تعيشه»⁽³⁾.

ولم يعد عبد الرحمن الميثلوني يؤمن بالحب بعد خيانة سامية له، لذلك يتوقف حذراً تجاه إقامة علاقة مع سامية، أو مع أخرى؛ كأن يقيمها مع «سها» السورية: «لم يكن على استعداد، لإقامة علاقة صادقة معها، أو مع أي امرأة أخرى. كان يعتقد بأن الحب نوع من الاستعباد، نوع من الذل، هو في غنى عنه. ثم إنه ما من امرأة تستحق أن تنال قلبه وفكره. لقد أحب مرة ونركته حبيبته حين كان في أمس الحاجة إليها»⁽⁴⁾.

أما «سها بركات» السورية فهي لم تؤمن بالحب، لأن الحب عندها غير ضروري ما دامت هناك علاقات جنسية فاعلة تحقق لها اللذة.. وهي رغم علاقاتها الجنسية المتعددة،

(1) ثم نعد جوارى نكهم، ص 7.

(2) م.ن.، ص 7.

(3) م.ن.، ص 26.

(4) م.ن.، ص 22.

وخصوصاً مع بشار، ترى نفسها أرضاً بوراً، مما يحيلها إلى بنية جسدية/ نفسية مرضية: «ما زلت فتاة، باباً مغلقاً، أرضاً بوراً، لوحة لم ترسم بعد، وأنا في الانتظار؛ انتظار الطارق الجديد، الفلاح المغطاء، الرسام المبدع، وهذه البلاد لا تحوي إلا رجالاً يحملون بأنات يحملن ويلدن، ويحشون ورق العنب»⁽¹⁾.

وعندما يحقق لها بشار الرسيم المرسر الصيدلي بعض رغباتها الجنسية، ويقرر الزواج منها، ترفضه، وترفض الزواج بمجمله بحجة انتمائها إلى الفن والحرية، والزواج منهما، لذلك يتحول بشار إلى ضحية نسوية بعد أن كان الأولى أن تتحول «سها» إلى الضحية، كما عودتنا ثقافة القسر (الفهر) المتوقعة في السياق الاجتماعي الذكوري... وبذلك تكون «سها بركات» دليلاً واضحاً على التمرد المرضي من وجهة نظر الذكورة؛ إذ كان وضعاً يستحق الثناء والعجب أن تكون سها امرأة عربية نخطت السابعة والعشرين، وترفض زوجاً موسراً متعلماً وسيماً كبشار من منظور بعض الشخصيات الذكورية⁽²⁾.

وكانت «إيفيت» نموذجاً ساذجاً في التمرد؛ وذلك عندما تمردت على زوجها لمصلحة «فاروق» الذي صور لها زواجها نوعاً من أنواع المآسي، فأقامت علاقات جنسية معه، سعت بساذجتها لتكون هي كل شيء في حياة الآخر: زوجها يشعرها بأنها لا أكثر من جذع شجرة جافة، وعشيقها (فاروق) يشعرها بأنها خوخة شديدة التضج، حلوة المذاق، ناعمة الملمس⁽³⁾. وتجسد نفسها في نهاية المطاف ضحية من ضحايا فاروق، حيث يتخلى عنها لمصلحة محاولاته مع «سها بركات»، وخوفاً من القضية السياسية، لأنه يطمح إلى أن يصبح عضواً في البرلمان.

ولم يكن حظ «سميرة» المخطوبة لابن عمها ربيع بأحسن حالاً من الأخريات، فقد ساعدته - كونها مدرسة - مادياً لكي يتخرج طبيباً من بريطانيا، فتخلى عنها، لمصلحة فتاة انجليزية أحبها وقرر أن يتزوجها، عندما رأى كفة ميزانها تتفوق على كفة ميزان «سميرة»:

(1) لم تعد جواردي لكم، ص 23.

(2) ينظر عن نازم مشكلة «بشار وسها»: لم تعد جواردي لكم، لوحة (9)، ص ص 70-77.

(3) ينظر عن العلاقة بين فاروق وإيفيت: لم تعد جواردي لكم، ص ص 139-156.

«عندما دخلت «دوروثي» حياته ما كان يقصد إلا ادخار التجارب في ميدان النساء، فسدت عنده قراعاً كبيراً كان يعاني منه (...) وزاد من خضوعه لعبودية هذه العلاقة أن الفتاة كانت متحررة، تملك التصرف في حياتها، ووقتها، وظروفها كما تحب، ولم تفرض عليه مقابل استمتاعه بصحبته أي ثمن أو جزاء.. ولا طالبت بالزواج، فاستمرأ هو هذا المورد السهل، وأدمن هذه العلاقة التي تعمقت بمرور الأيام... وعندما تأهب للسفر إلى موطنه في إجازة الصيف، أحس يروحه تفارقه وبكى على صدر دوروثي كالطفل ينتزع من حضن أمه»⁽¹⁾.

قدمت الرواية شخصيات ثابتة في صفاتها وملامحها، لأنها اهتمت بتقديم خطاب فكري يطرح أزمة حقيقية تخص العلاقة بين الرجل والمرأة من خلال ثيمات الحب والزواج والجنس. وهي ثيمات تتداخل وتتناقض فيها الأفكار الشرقية والغربية والذاتية والموضوعية، وكان الكاتب يحاول من خلال هذه الصراعات تشكيل أبعاد العلاقة بين الجنسين، لتوضيح اهتزازاتها وفشلها الذريع، الذي يحال في النهاية إلى الرجل عموماً.

ولعل أية مقارنة لهذه الرواية - إذا أرادت أن تكون فاعلة - يجب عليها أن تتناولها من خلال إشكالياتها الفكرية، لأنها غنية بحوار كنه العلاقات الإنسانية، الذي يظهر في قول د. هـ. لورنس المشتهر في الخطاب الروائي: «إن الجنس هو أمثل المعرفة داخل الحياة، وأنه التحقيق الوحيد لذات الإنسان»⁽²⁾، والأسئلة التي تطرح نفسها هي كيف يكون الجنس؟ وعلى أي طريقة؟ وضمن أية ثيمات؟ ومن يستغل من؟ إن الرواية ترفض هيمنة سياقات الذكورة التي تتعامل مع المرأة كنسق جسدي، يستحضر سياق الجوارح جنسياً وثقافياً واجتماعياً في الشروط التاريخية القديمة، ولكن في إطار انتهازي ملمع كما يفعل «فاروق»، عندما تكون لغة التحرر وسيلة سيطرة وتغريب. وهكذا نجد أنفسنا أمام خطاب روائي حافل بإشكاليات العلاقة بين الرجل والمرأة ابتداء من العنوان، وانتهاء بالتمتن أفقياً وعمودياً.

وكانت شخصية «فاروق» أكثر الشخصيات المدانة، لما فيها من تناقضات حادة؛ فهو يناصر تحرر المرأة بقوله: «ما يجب أن يحدث، أن تثور المرأة على الوضع، أن ترفضه، إن

(1) لم تعد جوارحكم، ص 125-126.

(2) م.ن.، ص 144.

مجرد الشكوى لا يجدي شيئاً. يجب أن تتطلع المرأة إلى آفاق أوسع، إلى مجالات أكثر عمقاً واتساعاً، وعليها أن ترفض وجودها، أن ترتاد الأماكن والمحال العامة، أن تنزل إلى ميادين العمل، أن تشارك الرجل في كل مجالاته حتى السياسية منها⁽¹⁾.

ومقابل هذا الكلام النظري الجميل تجيء تصرفاته معاكسة تماماً لما يقول، سواء عندما يقيم علاقة مع «إيفيت»، أو عندما يتعامل كرجل مع رفض «سها» لبشار؛ حيث يعد ممارستها للجنس غير الشرعي جريمة، يجب أن تعاقب عليها، ولا يعد ما يفعله، أو ما يفعله الرجال جريمة: «سبحان الله يا عروبة، لقد أصبح فيك نساء يطالبن بالحب، ويعارضن الزواج»⁽²⁾، وبذلك يعد مداخل سهاً للإدانة، حيث تقول سامية: «أين الثقافة يا أديباء الثقافة، أنا واثق بأن الواحد منكم عندما يختلي بفتاة ماذجة، يشتهيها، يأخذ في حشو رأسها بما لذ وطاب عن حرية المرأة، وعن كيانها، وقدرتها، وحقوقها، وعندما ينال ما يريد يقول بصلافة ووقاحة لن أتزوج من فتاة شيعت منها (ص 54)»⁽³⁾.

وتنتهي الرواية بخلاقات حادة؛ حيث ثور «إيفيت» فاقدة أعصابها في سياقات فشل علاقاتها مع فاروق، كما ترفض «نسرين» التي لم يكن لها علاقات في الرواية قائلة: «لا أريد أن أكون محترمة في نظركم، لأنكم لن تحترموني حتى لو كنت البنول نفسها، يكفي أنني امرأة لأكون إنساناً ناقصاً»⁽⁴⁾.

لا نستطيع القول إن وعي الكاتبة ضد الذكورة - بشكل عام - لأنه وعي يدين المرأة عندما تنجح في تحررها مثل «سها»، أو في سذاجتها مثل «إيفيت»، أو في خيانتها لحبها مثل «سامية».. وهكذا نجد أن معظم الشخصيات الذكورية والأثوية شخصيات مدانة.. وكأن هناك حالة عامة من السلبية. علماً بأن هناك شخصيتين تشدان المثلي إلى مثاليتهما وإنسانيتهما، وهما: عبدالرحمن الميثلوني، و«سميرة» اللذان ينتميان إلى دائرة الوعي

(1) لم تعد جوارى ذكركم، ص ص 12-13.

(2) م. ن.، ص 73.

(3) م. ن.، ص 75.

(4) م. ن.، ص 76.

السياسي من جهة، وإلى كونهما ضحيتين للبيات السياسية والاجتماعية.. كما لهما قدرة وطاقة على الصبر والاستمرار والتوازن.

وتنتهي الرواية بتفرق مجموعة «مكتبة الفكر الحديث» حيث «سامية» و«نرين» وسافران إلى أميركا و«سها بركات» إلى سوريا، و«بشار» إلى الخليج للعمل، و«ربيع» إلى إنجلترا ليتزوج «دوروثي»، ويصبح فاروق عضواً في البرلمان، وتعود «إيفيت» إلى زوجها «شكري» بعد أن تفقد ابنها غرقاً، وتعتقل الحكومة عبدالرحمن المبلوني، وتبقى سميرة على اتصال به من خلال زيارته في السجن، فيصبح اللقاء بين عبدالرحمن وسميرة مفضياً إلى سلطني الاضطهاد؛ السلطة السياسية وأثرها على عبدالرحمن، والسلطة الاجتماعية وأثرها على سميرة، وهنا لا تملك الشخصية فعل أي شيء في عالم مثاوم: تصوره سميرة بقولها: «كل خطأ يجر إلى خطأ، حتى أصبحت حياتنا سلسلة من الأخطاء»⁽¹⁾، ومن ثم قد لا يجد الإنسان التظليل مجالاً لكي يخلص العالم من بعض أدرانته إلا أن يفرد، كي يضي على هذا الواقع شيئاً من الجمالية والاتسجام العاطفي الذي بدأ يهيمن على العلاقة بين عبدالرحمن المبلوني وسميرة من خلال الحوار التالي: «فقال باسماء: (...) أنت امرأة في مجتمع شرقي، أي عصفور في قفص، وأي لكزة قد تنتزع ريشة من جناحك، وماذا باستطاعة عصفور في قفص أن يفعل. قالت: ابتسامة مضنية على وجهها، وفي عينيها برقي من يخرج الكلام من أعماق قلبه: يفردا فهز رأسه باسماء، وقال: نعم، أنت عصفور في قفص، وأنا إن شئت غراب في قفص. قالت ضاحكة: لست غراباً يا أستاذ، بل أنت بلبل، قال وهو يشد على يدها مصافحاً: إذن فلنغرد معاً»⁽²⁾.

10 - التركيب

في الروايات السابقة قدمت الرواية سحر خليفة خطاباً واعياً لمصلحة المرأة ضد بيات: اجتماعية، وسياسية، وثقافية، وبيولوجية، ذكورية مهيمنة، لذلك جاءت الروايات حافلة بنماذج الرجال السيئين والمدانين والسليبين. ومن الصعب التأكيد أو القول بأن هناك

(1) لم نعد جوازي لكم، ص 181.

(2) م.ن.، ص 181.

نماذج ذكورية إيجابية تعاطف معها وعي الخطاب الروائي الذي يحيل إلى الكتابة. لم يمنع هذا من وجود بعض الإيجابيات لدى بعض الشخصيات الذكورية في رواية «الصبار»، مثل تعاطف الكتابة مع شخصية «باسل الكرمي» «أبو العز»، أو تعاطفها مع «عبدالرحمن الميثلوني» في رواية «لم نعد جوارى لكم».. لكن معظم الشخصيات الذكورية - وبخاصة الأزواج - هي شخصيات تتعظم في صورة فييحة نمطية، وتصرفاتها متوقعة سلفاً.

إن إيجابية وعي الكتابة يظهر عندما تهدي ثلاث روايات لثلاثة ذكور، يتداخلون مباشرة مع الواقع السياسي المقاوم للاحتلال؛ وهي إهداءاتها في روايات «الصبار» و«عباد الشمس» و«باب الساحة». وتغفل روايتي: «مذكرات امرأة غير واقعية» و«لم نعد جوارى لكم» من أية إهداءات.. إنها تقدم رواية «الصبار» إلى «أبو العز وكل أبو العز..» وتقدم «عباد الشمس» لرجل من أجله شرعت صدرها. أما «باب الساحة» فهي مقدمة للرجل المشتاق للأفاق.

لم تكرر سحر خليفة نماذجها النسائية، لأن كل رواية من رواياتها جاءت بشخصيات مخالفة للشخصيات الأخرى إلى حد ما، فملاح «وفيف» تختلف عن ملاح «عفاف»، عن ملاح «نزهة» عن ملاح «زينة» عن ملاح «سعيدة» عن ملاح «سامية»... إلخ. لكن هذا لم يمنع من وجود تشابه بين الروايات في مستوى الأفكار والطروحات الخاصة بتضج وعي الكتابة، وتوحد رؤيتها للعالم في خطابها اللغوي. وهذا ما يجعل أغلب الشخصيات النسائية تميل إلى التمرد على الواقع، ورفض السلطة الذكورية والسعي إلى علاقات إنسانية وعاطفية وجنسية واجتماعية وسياسية.. مخالفة لما هو شائع، أو مُفَرَّ كقيمة وعرف ذكوري.

ولأن عملية حلول إشكالات المرأة من وجهة نظر الخطاب اللغوي مسألة ليست فردية، بل مسألة جماعية تخص مواصفات ومتغيرات واقعية، فإن الكتابة لم تقدم حلولاً نهائية لمشكلات شخصياتها النسائية؛ إذ تنتهي أغلب الروايات، ومسألة العلاقة بين الجنسين متأزمة؛ يغيب فيها التوقع بإمكانية الحلول الإيجابية أو الحلول التصالحية، وفي ضوء ذلك تبقى النهايات مفتوحة متأزمة، بل يشتد تأزمها نتيجة لتعقد الإشكالات الوطنية القائمة على مقاومة الاحتلال؛ حيث تتعقد الحلول الاجتماعية والعاطفية الخاصة بعفاف ونوار ورقيف وخضرة وسعيدة ونزهة... فإذا حاولت المرأة التمرد على القيود الاجتماعية تمرداً

عنيفاً، فإنها ستواجه الاحتلال، السقف المسيطر على الواقع الاجتماعي الفلسطيني، مما يجعل التمرد غير المبرمج تمرداً يقوض الكيان الوطني ويسمح للاحتلال بالتدخل والصيد والتشويه .. وبذلك أُخِرت الحلول الاجتماعية لمصلحة ممارسة الحلول الوطنية، وغالباً ما يسبب الفشل في تحقيق المكاسب الوطنية تأزماً في الواقع الاجتماعي في مستوياته كافة؛ البعد الذي أدركه غسان كنفاني في تعامله مع شخصية «أبي سعد» في رواية «أم سعد»⁽¹⁾، أو أدركته سحر خليفة من خلال تعاملها مع شخصية «سعدية» في «عباد الشمس»، ومع «نزهة» في «باب الساحة».

هل مارست الكاتبة وعياً لغوياً قمعياً تجاه المذكور؟! أم أنها قدمت لعبة لغوية متفاعلة مع ما هو موجود في العالم الموضوعي المحيط بالمرأة؟! لقد حاولت هذه المقاربة أو نقصدت أن نصف بنات الخطاب وإشكالياته الثقافية والفكرية، دون أن يكون هناك تدخل مباشر كالترويج لأفكار ضد الذكورة، أو فضح لـ «شيفونية» «أثوية»... لذلك جاءت المقاربة - من وجهة نظر كاتبها - جهداً تقصي الابتعاد عن الأفكار المسبقة، والتميمات المعيارية، والترويج الفكري لمصلحة المرأة أو ضدها... وبكل تأكيد، فإن هناك إمكانيات كثيرة تستدعي متابعة القراء، وبخاصة من خلال استقراء بنات الشخصيات الذكورية، سعياً وراء البحث عن خصائص النموذج المنشكل في وعي المبدعة، سواء في مستوى ما هو موجود في الواقع، أو على مستوى ما هو مطلوب من الواقع.. فقد استطاعت الكاتبة أن تقدم كل الشرائح النسائية الموجودة في الواقع، لكنها ركزت في تناولها لشرائح الرجال على الشريحة السلبية في مواقفها تجاه المرأة لا في مواقفها تجاه الاحتلال الصهيوني... وهذا يؤكد أن وعي الكاتبة لم يكن محايداً، وإنما كان يظهر - بشكل واضح - من وراء دينامية العلاقات والشخصيات المنغمسة بدينامية الفكر الأثوي أو النسائي الباحث عن المساواة والتحرر والرفض للاضطهاد والاستلاب، ما يقضي إلى بنية واقعية مبتدلة؛ عندما تكيل العلاقات بمكاليين أحدهما في مصلحة الذكر، والآخر لاستغلال المرأة وتشيهها.

(1) ينظر: غسان كنفاني: «الكاظم» (الروايات)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986، ص 331-336.

وفي المحصلة، لم يكن غرض هذه المقاربة التفاعل مع لعبة القصة ودينامياته الفنية - رغم عدم وجود فصل بين معنى السرد، وبنائه الفنية - ولو تفصّدت المقاربة هذا الجانب، لاكتشفت قدرات فنية في بناء الشخصيات، وتنوع أساليب السرد، وكثافة لغة القصة وتوترها وعمق دلالاتها، وفاعلية الزمكانية وبواعث الإثارة والتشويق... ما يؤكد أن سحر خيلفة قدمت خطاباً روائياً، لا ليس في الاتفاق على تميزه في مستوى الخطاب الروائي العربي أو الفلسطيني. إذ تخصصت هذه المقاربة في إدراك أبعاد لعبة رؤية العالم من خلال وعي الراوية/ الكاتبة في بناء الشخصيات المتخيلة داخل بنية السرد التي أفضت إلى تشكيل كل رواية في خصوصية خاصة بها ومتشابهة/ متخالفة مع الروايات الأخرى.

الفصل الثاني

المدينة والمنقف: البحث عن التوازن بين التكرار والتجاوز

قراءة في روايات جبرا إبراهيم جبرا

المقدمة

يوجد في روايات جبرا إبراهيم جبرا سياقات متعددة متشاكلة أو متشابهة، بحيث يخل للمتلقي بأن جبرا يكرر نفسه - إلى حد ما - سواء أكان هذا التكرار في مستوى الشخصيات؛ أم في مستوى الأفكار والعلاقات، أم في مستوى الصياغات اللغوية نفسها... ولكن مثل هذا التشابه لم يكن ظاهرة سلبية - على أية حال، بل هو - أحياناً - يعد إشكالية إيجابية، لأنّ هناك من الاختلاف الباطني في الصياغات والرؤى، ما يؤكد أنّ كل رواية هي حالة شديدة الخصوصية في ذاتها، حلحة في مفارقتها أو اختلافها عن رواياته الأخرى. ولعلّ السياقات الجزئية المتناقضة داخل السياقات المتشابهة أو التي تبدو كأنها متشابهة؛ تؤكد أنّ المبدع الواعي لا يمكن أن يكرر نفسه، حتى إن بدا هذا التكرار ثيمة ظاهرة في عدد من أعماله؛ لأنّ هناك ما يؤكد وجودها مظهرياً أو شكلياً في المقاربة المتفحصية أو الدقيقة.

يقول محمد كامل الخطيب عن هذا التشابه بعد قراءته روايات جبرا الأربع الأولى: «بدأت روايات جبرا وكأنّها رواية واحدة، وبدأت شخصياته شخصية واحدة. فالتسيع الروائي لدى هذا الكاتب وفي كل الروايات قطعة قماش بلون واحد فقط»^(١).

(١) محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١، ص ٤٨.

هذا الكلام فيه مبالغة، بل إنه قد يحمل تجنياً على الإبداع، إذا أخذ من زاوية المميّارية السلبية، لأن بإمكان المتلقي أن يجد في السياقات المتكررة إمكانيات إبداعية خاصة جداً، قد تؤصل لصياغة أنساق ثقافية مغايرة، ليس في مستوى روايات جبرا فقط، وإنما في مستوى الرواية العربية عموماً لدى أي روائي. وهذه الترقية الخادعة في التشابه لا بد أن تستدعي تيمات لغوية واقتصادية وجسدية وسردية متشابهة أفقياً لا عمودياً، ومن ثمّ قد تنضي إلى تبسيطات معيارية قانونية أو عرفية غير نقدية، مثل الاعتماد الزائف بنمطية القصيدة الجاهلية عندما تشكلت في نسق مقدّمة، ورحلة، وغرض، دون النظر إلى ما يشجّد فيها من خصوصيات الفحول، والشعرية الخاصة، وتميز شاعرية عن شاعرية أخرى، وقصيدة عن قصيدة أخرى عند الشاعر نفسه.

اعتمدت هذه المقاربة التي أحاول من خلالها التجوال في عالم جبرا الروائي على منهجية تجريبية، تحاول أن تكون متفاعلة مع الروايات لإظهار بعض سياقات التشابه والتكرار من جهة، والتجاوز والاختلاف من جهة أخرى؛ مرتكزة في ذلك على علاقتين رئيسيتين هما: الشخصية بصفتها علامة لغوية؛ ولعبة السرد بصفتها لعبة مليئة.

وكذلك تحاول هذه المقاربة أن تعيد أبطال جبرا إلى جبرا نفسه، وبخاصة البطل المتشابه (الفلسطيني) الذي انتقل من القدس إلى بغداد، وهو يحمل معه ذاكرته المليئة بالصّور المروّنة عن الاحتلال الصهيوني لفلسطين، وذاكرات الطفولة الجميلة عن وطنه الذي أخرج منه بفعل هذا الاحتلال الغاصب عام 1948م. وكيف أنّ هذا البطل / جبرا يندمج في المدينة التي رحل إليها، دون أن يكون لديه إحساس واضح بالاعتراب أو التأزم الذاتي نتيجة العلاقة الزمكانية الجديدة. وهو البطل الذي ظلّ يمارس طويلاوية التعلق بالعودة إلى الوطن فكراً وتخيلاً.

تستدعي هذه المقاربة التفاعل مع كل رواية من روايات جبرا على حدة، مع محاولة دمجها في السياق الروائي الكامل، وهو سياق يمتد منذ عام 1946م إلى عام 1992م، وهو تحديداً سياق حياة جبرا الإبداعية عموماً.

لقد اشتهر جبرا روئياً أكثر من اشتهاره شاعراً، أو نافداً، أو مترجماً، أو تشكيمياً...

ورواياته - بشكل عام - حافلة بنسق فكري ثقافي جمالي هو نسق المثقف العربي المعاصر المتأثر كثيراً بالثقافة الغربية. ومن هنا كانت شخصياته عربية في وعيها الثقافي، ولم تكن ذات أبعاد إقليمية فلسطينية محصورة في دائرة الصراع مع الاحتلال الصهيوني وعملاته. إنه يختلف كثيراً، وهو يبدع شخصية ثقافية جديدة، عن غسان كنفاني - على سبيل المثال - الذي ولد شخصية سردية فلسطينية مندمجة مع واقعها الخاص حتى الشمالة، وهي التي تقضي إلى أن تكون جزءاً أساسياً مرتبطاً حتى النخاع بالإشكالية العربية السياسية والاجتماعية المعاصرة⁽¹⁾. وكذلك كان إميل حبيبي يولد الشخصية السردية من سياق العلاقة العربية الإسرائيلية، والعلاقة العربية تاريخياً بالآخر.

لذلك قد ينهم جبرا بأنه فصر في مجال الاحتفاء بالقضية العربية الفلسطينية؛ لأنه ربما اهتم من وجهة نظر متهميه بسياقات ثقافية أنثوية جسدية، ليست في ظنهم في مستوى المشكلة العربية الأولى أو الرئيسة في زمن الاحتلال الصهيوني، وهذا منظور الآخريين إلى بطله وديع عساف - على سبيل المثال، الذي اتهم بتخليه عن فلسطين سعياً وراء المال⁽²⁾.

بلغت روايات جبرا سبع روايات، وهي بحسب تواريخ صدورها:

- 1 - صراخ في ليل طويل 1955م.
- 2 - صيادون في شارع ضيق 1960م.
- 3 - السفينة 1970م.
- 4 - البحث عن وليد مسعود 1978م.
- 5 - عالم بلا خرائط (مع عبدالرحمن منيف) 1982م.
- 6 - الغرف الأخرى 1986م.
- 7 - يوميات سراب عفان 1992م.

وفيما يلي، استعراض لهذه الروايات في ضوء الإشكالية المحددة في عنوان هذا

(1) أبطال روايات غسان كنفاني هم من جيل الهزيمة، مثل: أبطال «رجال في الشمس»، و«أم سعد»، و«ما تبقي لكم»، و«عائد إلى حيفا»...

(2) جبرا إبراهيم جبرا: «السفينة، دار الآداب، بيروت، ط4، 1990، ينظر: ص 23-24.

البحث، وسنخرج - في المحصلة - بتركيب عام لرواياته في هذا السياق القائم على العلاقة المتوازنة أو الباحثة عن التوازن بين المدينة والمثقف من خلال بنيوي التكرار والتجاوز السرديين.

1 - صراخ في ليل طويل : لعبة المثقف الفرد

إنها رواية قصيرة، تقع في مئة صفحة من الحجم الصغير، وتقوم على صراع قيمي بين الماضي والحاضر. فالمثقف الجديد يثور على مدينته ذات السياق الثقافي الإقطاعي التقليدي. ويصل هذا المثقف/ الروائي/ أمين إلى رفض أن يكون نسخة مشوهة للماضي المشوه، أو أن يكون مجرد مؤرخ لعائلة آل ياسر الإقطاعية المنهارة في القدس. لذلك يكون تمرده حالة منطقية، لا تتجاوز أن تكون صرخة هادئة منظمة منبعثة بالاغتراب الواعي والرفض العقلي في ليل طويل، يحمل دلالات تاريخية واجتماعية رمزية عديدة.

عندما يصل تمرّد أمين إلى قمته، فإنه يتخلى عن كل شيء في الماضي، حتى عن الماضي الذي كان يعتقد أن فيه بعض الإيجابيات. فهو - على سبيل المثال - رأى في «سمية» البورجوازية و«ركزان» الإقطاعية علامتين إيجابيتين في المدينة القديمة. وبخاصة بعد أن تغدو «سمية» زوجته من خلال تمردها المشروع والثوري على عائلتها الغنية لمصلحة حبها له وهو الفقير، كان ذلك بعد أن رفضت عائلتها التي تختلط فيها ثقافتا الإقطاع والبورجوازية رفضاً تاماً، لكنها لا تستطيع المحافظة على هذا الحب المتمرد؛ فتهرب من بيت زوجها أمين لعدم قدرتها على تحمل واقعه ذي الفقر المدقع، فتعود إلى أسرتها الغنية، ثم تعود إليه نادمة بعد عامين من هجرها له، لكنه حينئذ هو الذي يرفضها هذه المرة، بل إنه يرفض أن يتزوج «ركزان» الإقطاعية الثائرة، التي أعجب بها بعد أن أحرقت قصر أجدادها بما حوى من الوثائق والكتب في صيغة من صيغ تمردها الإيجابي على ماضيها السليم.

تحاول هذه الرواية أن تعيد صياغة الحياة في ضوء إشكالية العلاقة بين المدينة القديمة/الإقطاعية/البورجوازية والمدينة الجديدة (المحررة من ماضيها)، التي بدأت

تفرض جذتها بعد الحرب العالمية الثانية. فالمدينة الجديدة هي التي دفعت سعيه إلى أن تحب ثم تزوج رجلاً فقيراً (أمين)، رافضة أية سلطة تحرص على الزواج العائلي التقليدي المتكافح عالة ونسباً، ولكن المدينة القديمة المهيمنة فكراً على «سعية» عادت للسيطرة عليها، ثم شددتها إلى العودة إلى قيعها الأسرية الإقطاعية البورجوازية، ومن ثم فإنها لم تعد صالحة - من منظور أمين - كي تكون جزءاً من حياته الجديدة، الحياة المنطلعة إلى معايير ثقافية جديدة، حتى يعد تدعيمها، وعودتها إليه مرة أخرى.

كانت «عنایت هاشم» ابنة آل ياسر عكس أختها «ركزان»؛ لأن «عنایت» جعلت نفسها عبدة لتقاليد الأسرة الإقطاعية، ولم تغير صورة حياتها حتى وفاتها، في حين قامت «ركزان» بعد موت أختها بحرق تراث الأسرة الإقطاعية الثرية كله، بل تعرضت على أمين الفقير أن يتزوجها، ضاربة تفاليد الأسرة الإقطاعية بعرض الحائط، وبخاصة عندما تكون هذه التقاليد عائقاً في سبيل الحب والزواج غير المتكافئ اقتصادياً واجتماعياً. ولكن «أمين» المثقف المدرك للتغير الإقطاعي في مظهره لا جوهره، يرفض أن يتزوجها دون أن يقل احترامه لها؛ لأنه ربما شك في إمكانية أن يتجسد الماضي الإقطاعي في داخلها، وأن يعود إليها رغماً عن أنفها؛ كما عاد إلى سمية البورجوازية في لحظات ضعفه، وعدم قدرتها على تحمل حياة الفقر التي اختارت أن تعيشها معه بإرادتها.

حاولت هذه الرواية أن تكون جديدة في المستوى السردى، وذلك من خلال اعتمادها على تكتيك التداخل والتنوع في البنية السردية، حيث تداخلت قصتان إحداهما قائمة على الاسترجاع، وهي الخاصة بعلاقة أمين وسمية، والثانية حاضرة في حينها وهي خاصة بعلاقة أمين بزمين المدينة الذي تروى فيه الرواية، وبخاصة عن علاقته بأسرة آل ياسر الإقطاعية (ركزان وعنایت).

يمارس أمين نفسه كمثقف فعلى كنايين متناقضين، أحدهما كتابة هذه الرواية، وهو فعل إبداعى جديد ومهم في المدينة الجديدة، والآخر محاولة إعادة كتابة تاريخ أسرة آل ياسر الإقطاعية بصفة هذه الكتابة فعلاً سلبياً، ففي كتابته للرواية التي تعبّر عنه وعن فنائاته،

يقول: «قسمت نفسي إلى أشخاص كثيرين. يمثل كل منهم جزءاً من هذه النفس المملوءة بالمتناقضات»⁽¹⁾.

لكنه لم يكن مقتنعاً بكتابة تاريخ «أسرة آل ياسر»، على الرغم من كونه نمطاً كتابياً تقريرياً تقليدياً، يكسب من ورائه عبثه، وبذلك فهو لم يتدمج في هذا التاريخ الفاسد، فيقدو جزءاً من وجدانه أو قناعاته، يقول: «كنت في كثير من الأحيان أضطر إلى خنق ضحكك، شامة في حلقي تثيرها حذقة هؤلاء الأسلاف الموقرين وهم يعرضون ملابسهم الحربية وعمائمهم المريشة في أنظار السوقة في زمانهم. ثم ينصرفون إلى البيت ويحاولون إغراء من في خدمتهم من النسوة القرويات»⁽²⁾.

وبكل تأكيد، كانت نهاية العلاقة بالماضي نهاية طوباوية، تمثلت في إحراق هذا الماضي. وهذه النهاية هي بداية مبكرة تناولها فرح أنطون في روايته «الدين والعلم والمال»، حيث أحرق ثلاث مدن قديمة، ليفهم مكانها مدينة جديدة، هي مدينة التسامح والإخاء⁽³⁾؛ ليعيش فيها جميع البشر، وتعايش فيها جميع المعتقدات.

يبين أمين وجود ملامح جديدة للمدينة الجديدة، وذلك عندما يسير في الشوارع ناظراً إلى عيون المارة، التي يجدها تبحث بأسلوب ما عن حياة جديدة، تختلف كثيراً عن حياة الماضي وليله الطويل، يقول: «كانت شوارع المدينة تمتد وتشعب أمامي، تملؤها جموع الناس، ولم يكن من العسير عليّ، حين حدثت في عيونهم أن أدرك أن الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم، كما كنت هائماً لستين مريرتين، يبحثون عن نهاية الليل طويل، وبداية حياة جديدة»⁽⁴⁾.

كما هو واضح، تبدو لعبة البحث عن المدينة الجديدة هي لعبة المثقف الفردي/ أمين، وهي لعبة حادة واعية؛ لأنه يرفض الانسجام مع لعبة «كران» ذات الأبعاد الثورية الطوباوية

(1) جبرا إبراهيم جبرا: صراخ في ليل طويل، دار الآداب، بيروت، ط3، 1988م، ص10.

(2) م.ن.، ص ص 11-12.

(3) نشرت رواية فرح أنطون «الدين والعلم والمال» في عام 1903.

(4) صراخ في ليل طويل، ص ص 103-104.

في حرقها لقصرها الإقطاعي. لذلك انتهت الرواية بهذا التوازن المهم بعد ضياع البطل مدّة عامين، وهو يبحث عن زوجته سمية التي هربت منه؛ ليعرف أسباب هروبها أولاً، ثمّ لأنه كان يحبّها حباً شديداً، وبخاصّة أنه عدّ تضحياتها الأسرية من أجل أن تتزوج رجلاً فقيراً جزءاً حقيقياً وعلاقة مهمة من علاقات مدينته الجديدة، التي بحث عنها، وأمسك ببعض خبوطها من خلال حبه لهذه الفتاة البورجوازية الثرية التي تخلّت عن أسرتها من أجله.

كانت معاناته في البحث عن سمية سبباً في دفعه إلى ضرورة التوازن أو البحث عن هذا التوازن بإصرار، بدا لنا في منظور أمين على هذا النحو: «بعد أن عانيت ما عانيت زمناً، حاولت أن أحدد موقفاً من الحياة، بتعادل فيه الربح والخسارة. الامتلاك والإملاق، ويكون لكل منها في حياة الفرد غرض مماثل وقيمة متساوية. ولكن كان عليّ أن أجد النقطة التي تتوازن فيها الأضداد. والشكل الذي تترتب فيه الألوان»⁽¹⁾.

من هنا كانت عودة سمية إليه، بعد عامين من هروبها، ضد مشروعه المتوازن الجديد، لذلك رفضها، وأصرّ على رفضها حتى لا تفسد حياته أكثر من عامين: «لماذا عدت وأفسدت عليّ كل شيء؟ لقد دفعني حين هربت إلى التخطّط في مشاهدات الماضي القتالة. فأدركت في غيابك مبلغ ضياع النفس - لماذا عدت وأفسدت كل شيء؟»⁽²⁾. هنا يصل المثقف المثالي في وعيه إلى الإحساس بمشروع توازنه، وإلى تحديد موقفه المتماثل من المدينة القديمة المرفوضة بما في ذلك رفضه لسمية وركّازان معاً لمصلحة توازنه الذاتي الثقافي في المدينة الجديدة المتحررة المحلومة.

كذلك، لم تخل الرواية من بعض المثقفين، مثل: عمر السامري، ورشيد، وفارس... بل إنّ بعضهم تجاوز أمين فكرياً، فهذا عمر السامري ينتقد سلبية أمين بقوله: «لقد أتيت لك أن تتحرر من قيود الحب، ولكنك جلست بين المونى لتتفحص الجيف...» إن المدينة في حاجة إلى أذهان دينامية تخلق وتبتدع، فتفعل في حياتنا فعل الشمس والهواء. لا نظن أنني

(1) صراح في ليل طويل، ص 11.

(2) م. ن.، ص 101.

لا أحب النساء. أو أنني لا أبحث لبؤس الفقراء، ولكنني أؤكد لك أنني لن أسمح لشيء في الوجود بأن يشوه لي صورة الحياة والحقيقة»⁽¹⁾.

ومعنى هذا الكلام أن أميناً كان شخصية نامية ومتطورة، لأنه في نهاية الرواية، أو بعد سنتين من ضياعه؛ وهو يبحث عن سمية؛ في ظل غياب التوازن من حياته كمثقف جديد، عاد ليؤكد من خلال رفضه لعودة سمية أنه ابن المدينة الجديدة التي ظهرت في صوت عمر السامري تحديداً، وهو جزء منه أو صوت من أصواته الداخلية؛ لأنه قسم نفسه عدة شخصيات - كما أسلفنا.

هكذا تشكلت صور صراعات أمين الداخلية الواعمة في بنات الإنقطاع أو البورجوازية؛ لأن سمية بورجوازية أكثر من كونها إقطاعية؛ لمصلحة القناعات الجديدة المتشكلة في سياق تاريخي ثقافي جديد من خلال صراع الأجيال والثقافات، وقد كان لتأثره بالغرب الليبرالي دور فاعل في صياغة أنماط جديدة للحياة، كما تناولها الرواد في إبداعهم. والمهم أن تكون المدينة الجديدة مدينة للحرية والثقافة والانقطاع عن الماضي السلبي المحيط، سواء أكان هذا الماضي إقطاعياً أم بورجوازياً⁽²⁾.

2 - صيادون في شارع ضيق: المدينة والمثقف أكثر تعقيداً

رغم الحاشية التي يضعها جبرا على بعض رواياته، وهي حاشية تشير إلى كون العمل الأدبي عملاً تخيلياً لا صلة له بالواقع، إلا أن هناك مبررات كثيرة لإحالة بعض هذه الرواية أو غيرها إلى نوع من أنواع السيرة الذاتية الروائية.

كانت ملامع كثيرة في شخصية «أمين» في رواية «صراخ في ليل طويل» تشير إلى علاقة ما بجبرا عندما عاش في مدينة القدس. وفي هذه الرواية أيضاً، قد نجد تشابهاً كبيراً بين شخصية «جميل فران» وجبرا.

صحيح أن جبرا حاول نفي الصلة بينه وبين جميل فران، مؤكداً أن التشابه بينهما لا يتجاوز أنهما غادرا بيت لحم عام 1948م، بسبب الاحتلال الصهيوني، إلى بغداد للعمل في

(1) صراخ في ليل طويل، ص 63-64.

التدريس، وهذا لا يمنع أية مقارنة من تأكيد وجود نمط سيري في رواية «صيادون في شارع ضيق»، وهو نمط واضح على أية حال.

تقدم الرواية مجتمع المدينة/ بغداد في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، وهو مجتمع يختلف جذرياً عن مجتمع القدس في «صراخ في ليل طويل». لكن الإشكالية بقيت نفسها، مع وجود خلاف كبير في البنى الثقافية والاجتماعية والسياسية... فالبنية الثقافية في بغداد كانت آنذاك من أشدّ البنى العربية تعقيداً، يقول جميل فران عندما دخل إلى بغداد قادمًا من القدس: «ابداً واضحاً أن البوهيميين لم يكونوا وفقاً على أوروبا. فهذه عاصمة هارون الرشيد تزخر بهم»⁽¹⁾.

هناك محاولات جادة وفاعلة من قبل أبطال الرواية الجدد للخروج من المدينة القديمة البالية؛ لتكونها تتعارض مع الحياة الجديدة في مستوياتها كافة؛ لذلك بدت علاقة المثقف بمدينته علاقة متوترة، أهم ما فيها صراع الأجيال الفكري في مستوى العلاقات الاجتماعية أو الاقتصادية، وأيضاً العلاقات العاطفية والجنسية التي لعبت دوراً جديداً متأثراً بسياقات الثقافة الغربية في هذا المجال.

بدت صورة المدينة مشحونة بالجنس: «كان لبغداد في نظر الغريب على الأقل جو مشحون بالجنس. وما كنت بقادر على الجزم إن كان مرد ذلك للربط الحتمي بينها وبين ألف ليلة وليلة (...) وما كانت فينوس لتجد عملاً أسهل من عملها على ضفتي دجلة»⁽²⁾.

ولعلّ هذا الجو - كما يصفه جميل فران - هو السبب المباشر في جعل روايات جبرا إبراهيم جبرا التالية، إضافة إلى هذه الرواية ممثلة بالعلاقات الجسدية (الجنسية)، ونادراً ما تكون هذه العلاقات عاطفية عذرية. وبذلك يصبح الجنس (والحب) علاقة جسدية، وعلاقة فكرية، وقد تشغل العلاقتان مساحات كبيرة في التنظير والتفاعل، وهنا ينبغي أن نعترف بأن هذه الإشكالية كانت من أهم إشكاليات الروائيين العرب المعاصرين لجبرا.

(1) جبرا إبراهيم جبرا: صيادون في شارع ضيق، ترجمة جابر عصفور، دار الآداب، بيروت، ط3، 1988م، ص40.

(2) م.ن.، ص88.

تعد رواية «صيادون في شارع ضيق» من أهم روايات جبرا المؤسسة على الصراع الفكري والتنظير لبناء الحياة الحرة في المدينة الجديدة. فيجد المثقفي نفسه أمام حشد هائل من الأفكار الثقافية كالليبرالية والسلفية واليهودية والبراغماتية والاستشراقية واليسارية والعدمية والظاهرية والوجودية... إلخ. وتبرز بشكل خاص تلك الشخصيات التي تسعى إلى أن تكون جزءاً من عناصر المدينة الجديدة، مثل شخصيات: جميل فزان، وعدنان طالب، وحسين عبدالأمير، وتوفيق الخلف، وبرابان، وسلافة... وكذلك تظهر شخصيات من الرموز القديمة في المدينة كالريضي والنفوي...

اندمج جميل فزان الراوي الرافد إلى المدينة في بنيتها الثقافية، فهو مثقف ومتشبع بالثقافة الغربية، ولديه علاقتان: إحداهما عاطفية رومانسية مع «سلافة» ابنة العائلة الحريقة، والأخرى جنسية مع «سلمى» زوجة النفوي... وهو مشدود إلى الماضي في إطار عقدة مقتل خطيبته في القدس (ليلي) على أيدي العصابات الصهيونية، فيبل عام 1948م.

ومن خلال تفاعله مع المدينة الجديدة، يغدو في البنية السردية من أهم شخصياتها أو أبطالها، وبخاصة أنه شخص لا تسلبه مشاعر الاغتراب إيجابيته وديناميته لتفعيل المدينة الجديدة في مستويات الحياة الجديدة.

ومن ناحية تقنيات السرد، فإن هذه الرواية غنية في تنوع السياقات السردية؛ فهي رواية ذاتية، وغيرية، وفيها وثائق، ورسائل، ومذكرات، وإبداع، وإلى حد ما نجدتها تعتمد على الاسترجاع كثيراً، في مقابل اعتمادها الفاعل على حركتي الحوار، ونيار الوعي، وفيها تيارات وجهات النظر... فهذا النهج السردية استطاع أن يجعل: بداية جبرا الروائية بداية قوية وفاعلة ليس في مستوى الرواية العربية فحسب، وإنما في مستوى الرواية الغربية، إذ إنه كتب رواية صراخ في «ليل طويل باللغة الإنجليزية»، ثم ترجمها إلى العربية عندما نشرها. وأيضاً نشر رواية «صيادون في شارع ضيق» باللغة الإنجليزية، ثم ترجمها جابر عصفور تلميذه وصديقه إلى العربية في عام 1974م.

تجيب نهاية هذه الرواية منسابة مع نهاية رواية «صراخ في ليل طويل»، حيث حملت بعض الانتصارات السياسية والاجتماعية للجيل الجديد الذي يمثل المدينة الجديدة على

الجيل القديم الذي يمثلته الريضي والثغوي... وعلى بنية المدينة السلطوية أيضاً، يقول جميل فران: «تلك هي الحقيقة كان الريضي قد بدأ يسقط (...)» وبينما كان أمثال عدنان وحسين وتوفيق يقدغون بأنفسهم على صفوف من السيوف السياسية والاجتماعية، كانت الحداثات والغربان تطير أسراباً ناعقة فوق غياض التخيل التي تعمّر أرضاً تنجدد ببطء يوماً بعد يوم⁽¹⁾.

إن التيمة الفكرية الأساسية التي وجدناها في رواية «صراخ في ليل طويل» هي نفسها التي نجدناها في رواية «صيادون في شارع ضيق»، وذلك عندما يكون العالم الروائي هو عالم الصراع بين القديم والجديد في المستويات الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والعاطفية في المدينة العربية، ولكنه صراع بين المثقف الواحد والمدينة القديمة، أو بين جيل من المثقفين الأحرار والمدينة التقليدية. ومن هنا فإن سياق لعبة السرد لا يكرر نفسه، لأن سياق الرواية الأولى هو السياق الفردي، في حين يعد سياق الرواية الثانية سياقاً جماعياً. وكانت قدرة الكاتب في رواية «صيادون في شارع ضيق» قدرة متميزة، عندما استطاع -كما يقول عبدالواحد لؤلؤة- أن يكس جميع الشخصيات والأفكار «في بوتقة» صغيرة، وجعلها تتحرك في مختلف الاتجاهات، رغماً أن واحداً من هذه الشخصيات لا يشبه الآخر شيئاً كاملاً⁽²⁾، في حين بدت رواية «صراخ في ليل طويل» تضم نخبة من المثقفين العثابيين نسبياً، ومرد ذلك إلى أن أميناً الكاتب الروائي قسم نفسه إلى مجموعة من الشخصيات، ومن ثم فقد بدت هذه الشخصيات كأنها شخصية واحدة تتحاور داخلياً، وهو داخل البطل أمين.

حاولت رواية «صيادون في شارع ضيق» أن تلخص هدفها -ربما التعليمي- في نهايتها حيث تؤكد فلسفة السرد أن العهد القديم بدأ ينهار مع موت «عماد الثغوي»؛ يقول عدنان طالب أحد رموز الحياة الجديدة بعد موت عمه: «أعرف أن هناك حياة جديدة تنفجر، كما

(1) صيادون في شارع ضيق، ص 263.

(2) م.ن.، النص مثبت على الغلاف.

لو أن الصحراء تتحول فجأة إلى جنيّة خضراء بالعشب، حمراء بالزهور⁽¹⁾، وهنا أيضاً تبدو الحلول كأنها فردية طويلة، كالحريق الذي دب في القصر الإقطاعي في رواية «صراخ في ليل طويل» أي إن موت الإقطاعي عماد النفوي ممثل المدينة القديمة سيفتح الباب أمام حضور المدينة الجديدة!!

إجمالاً تعيدنا هذه الرواية - على نحو غير مباشر - إلى نمط الروايات القائمة على حيكيتين (تاريخية وعاطفية)، مثل روايات «وولتر سكوت»، لذلك جاءت الرواية حافلة بأوضاع الصراع الفكري أو الطبقي من جهة، وفي الوقت نفسه حافلة بالعلاقة العاطفية الجنسية بين جميل قران وسلافة من جهة أخرى.

والحيكيتان حافلتان من ناحية ثانية بالتداخل بينهما؛ لأن نهاية المدينة القديمة بسليباتها هي في الوقت نفسه نهاية أو حل للمقبات التي تقف في وجه زواج غير متكافئ اجتماعياً واقتصادياً في ظل مدينة قديمة جائرة، تحطم العلاقات العاطفية غير المتكافئة، وهي قيم لا تعرف التسامح الذي بدأت تنادي به ثقافة طليعية في المدينة الجديدة. فيها هو جميل قران يطالب الريقي الإقطاعي الشري ممثل المدينة القديمة بالتسامح؛ فيخاطبه بقوله: «لماذا لا تتعلم القليل من التسامح؟ القليل من الحب؟ سقت سلافة إلى حافة الجنون بإصرارك. ورطت توفيق الخلف ضد إرادته. أنت رجل غني، وأنت عين من الأعيان، وعندك الكثير من الأراضي. ألا تستطيع التحلي بقليل من التسامح؟ أنا أحب سلافة. طيب أعط البنت بعض الحرية؛ قد نجد عندها أننا أقلعنا عن حبنا»⁽²⁾.

وأخيراً، تحمل نهاية الرواية تحرر الشخصيات الإيجابية، بعد موت الشخصيات السلبية... فقد كان موت «عنایت هانم» في رواية «صراخ في ليل طويل» السبب المباشر في تحرر أختها «ركزان»، كما كان موت عماد النفوي السبب المباشر في تحرر سلافة من القيود المفروضة عليها، التي منعها من أن تتزوج حبيبها «جميل قران».

(1) صيلان في شارع هيب، ص 256.

(2) م. ن. ه. ص 260.

3- السفينة: رحلة التمزق والهروب لأجل التوازن

لعل اللعبة السردية نفسها، ولكن بإشكالية أكثر تحديداً لواقعية الصراع. فالصراع قائم بين المدينة القديمة والمدينة الجديدة. إذ إن المدينة القديمة هي مدينة الخلافات والثارات العشائرية والسياسية، والأبناء الجدد يحاولون أن يهربوا من مدينتهم هذه، لذلك تأتي رحلة السفينة بصفتها رحلة هروب، بعد أن يحجز المثقف عن المواجهة الحقيقية الإيجابية للسر المقيم في مدينته المقنعة بالقيم السلبية والثارات التقليدية، وكذلك يعجز عن تحقيق النجاح في حبه في أقل تقدير؛ لأن القوى الاجتماعية المضادة لاتزال مهيمته وقوية، وهو الشاب المثقف الذي لم يعد قادراً على الانخراط في سلبات مدينته، بعد أن تربى ثقافياً في جامعات الغرب. لذلك عندما يفشل مشروع توازنه في هذه المدينة / بغداد المشبعة بالقيم التقليدية، يقرر أن يهرب إلى الغرب الذي درس فيه... هذا ما يفعله عصام السلطان بصفته نموذجاً للمثقف الذي يفشل في الحفاظ على حبه للمنى بسبب خيوط ثار قديمة بين عائلتيهما.

تتخذ الرواية لعبة العلاقات الجنسية والعاطفية لكشف تأزم العلاقات في المستويين الداخلي والخارجي في المدينة، فتظهر الشخصيات ممزقة مستلبة اجتماعياً، وتبدو أزمته الحقيقية تكمن في عمقها الثقافي الذي لا يولد استقراراً مناسباً داخل بنية اجتماعية مهشمة. وتعمق إشكاليات الرواية المتنوعة من خلال تعددية الأصوات ضمن إطار ديناميّة سردية، اضطلع بها ثلاثة أشخاص هم: عصام السلطان، ووديع عساف، وإميليا فرييتزي. فجاءت أربعة فصول برواية عصام السلطان (عراقي)، وأربعة فصول أخرى برواية وديع عساف (فلسطيني)، إضافة إلى فصل واحد لإميليا فرييتزي (أوروبية). وهناك وجهات نظر أخرى عديدة مختلفة، تقدّم نفسها من خلال الحوار والرواية والمذكرات... ما جعل كل صوت في الرواية يشكل حكاية بذاتها داخل قصة كبرى أو روايات قصيرة داخل رواية متعددة الحكايات؛ أي أن تلقي الحكايات المختلفة لتشكل تقاطعات وتوازيات الرواية، التي ربما تعد أهم رواية كتبها جبرا في مستوى الكشف عن دواخل شخصياتها؛ لتبدو هذه الشخصيات عميقة حية قبل أن تبدو الرواية - في المحصلة - رواية أفكار؛ لما تطرحه هذه الرواية من رؤى وأفكار عن الصراع بين المدينة القديمة والمدينة الجديدة.

يوجد في الرواية أبطال متعددون ومتساوون في الأهمية. مثل: عصام السلطان، ووديع عساف، ولمي، والدكتور فالح، وإميليا فريزي، وغيرهم.

تبدأ الرواية عندما يهرب عصام السلطان إلى الغرب، بعد أن تجبر الفتاة التي أحبها (لمي) على أن تزوج الدكتور فالح. وفي السفينة تلنقي مجموعة من الشخصيات، بعضها جاء عن طريق المصادفة، وبعضها الآخر يدعي المصادفة؛ لكن كانت لدى هؤلاء تربيئات مسبقة، تسعى إلى أن يتلاقى العشاق بأساليب سرية تخطيطاً من طرف واحد أو من الطرفين، بحيث تضمن لهم السفينة هروباً من العلاقات الزوجية، التي لم تظهر قط في روايات جبرا - بشكل عام - بصورة إيجابية، لأنها غالباً علاقات زواج مرتبكة، متحلة، كثيرة الخيانات والاضطرابات.

ترتب لمي السفر على ظهر السفينة؛ لكي تلنقي بحبيبتها عصام السلطان دون أن يعلم بذلك، وأيضاً من وراء زوجها الدكتور فالح المسافر معها. أما زوجها فالح فهو يتفق في السر مع عشيقته إميليا فريزي؛ كي تسافر على ظهر السفينة؛ ليتمكن من اقتناص الفرص كي يلتقي بها. أما عصام السلطان فهو الوحيد الهارب فعلاً من مدينته، بعد أن تزوجت لمي الدكتور فالح، ويشاركه في هذا الهروب بعض الشخصيات الأخرى، وبخاصة محمود الهارب من الجور السياسي.

إذن، يتحدد سبب هروب عصام السلطان في أنه فقد حبيبته لمي، ملقياً المسؤولية في ذلك على والده القاتل: «لماذا قتل والدي جواد الحمادي، وأنزل بحياتي لعنة ما زلت أعانيها. تمرد وقتل ثم عاش منفياً عنا (...) وجعلت منه مجرد أسطورة. ولم تستكشف من أن تفقدني المرأة الوحيدة التي أحبيتها»⁽¹⁾.

أما وديع عساف فهو شخصية بوجوازية فلسطينية، بدأ الآخرين فيلسوفاً أو مصلحاً اجتماعياً، مثقلاً بهموم العودة إلى وطنه فلسطين، يتحدث عن الأرض في سياقات من الصوفية والرومانسية، ويكثر من رواية ذكرياته الجميلة عن وطنه المحتل. ويطرح بعض الاتهامات التي توجه إليه - وهي ربما وجهت إلى جبرا نفسه - منها: هامشية علاقته بوطنه، فهو منهم

(1) السفينة ص 76.

دوماً بالتخلي عن أرضه/ فلسطين والسمي وراء القروش. لذلك يتجرد من بورجوازيته، عندما يصفها بأنها أمة رغماً عن أنه، بعد أن ورثها من أبيه. وتكون المفارقة كبيرة بينه وبين عصام السلطان، لأن وديعاً يحاول أن يهرب نحو أرضه ووطنه في القدس بفلسطين، في حين يهرب عصام السلطان من أرضه في بغداد بالعراق إلى الخارج (الغرب)، يقول وديع عساف في تصوير هذا التناقض: «الأرض. الأرض هي السر في حياتك مع لى أو بغير لى، ستجرك الأرض عودة إليها من جديد مهما فعلت، أينما ذهبت»⁽¹⁾.

إن اختيار السينة مجالاً للشخصيات هو في حد ذاته محاولة لإعادة العلاقة بين الإنسان وأرضه، وإن هذه الرحلة هي المجال الوحيد الذي من خلاله يمكن أن يعود هذا التوازن إلى هذه الشخصيات الهاربة، وبخاصة في مجال التوازن العاطفي والجنسي من خلال مجموعة من الثنائيات التي تظهر فيها بعض الشخصيات الأنثوية الغربية كإميليا فريتزي وجاكلين. وقد كان توازن عصام السلطان مفقوداً، يقابله أو يتناقضه توازن وديع عساف الذي عرف أن توازنه الحقيقي سيكون عندما ينتقل نهائياً إلى أرضه ووطنه في فلسطين. أما الدكتور فالح فيتحقق توازنه بعد أن ينتحر؛ لأنه مارس الانتحار عن فناعة وعدم ارتباك.

لم تكن المرأة في الرواية بنية أساسية في البحث عن توازن خاص بها؛ لأنها جاءت إحدى إشكاليات اغتراب الرجل في وطنه، وهي مفتاح حلول مشكلاته المفضية إلى التوازن؛ فبطلة الرواية لى لم تكن أكثر من موضوعة جنسية، لذلك لم يظهر لها صوت مشتعل فاعل يكتب جزءاً من الرواية، كما حدث مع إميليا فريتزي. على سبيل المثال. وكان انتحار الدكتور فالح زوج لى هو الذي نبه معظم شخصيات الرواية إلى أهمية البحث عن توازنها، وذلك لأن الدكتور فالح نفسه لم ينظر إلى المدينة التقليدية إلا بمنظور العلاقة بين الأسود والأبيض في سياق التشاؤم منها: «أنا أشعر أنني في عالم فرض عليّ فيه الخيار بين الصمت، أو المفصلة، لماذا يتحتم عليّ أن أردد ما كان يردده أهل القرون المظلمة: إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب»⁽²⁾.

(1) السينة، ص 84.

(2) م.ن، ص 125.

لذلك كان الصمت بالنسبة إلى الدكتور فالح حبيب الجراح العراقي المشهور، هو الظلم الذي لم يبق بعده إلا الموت / الانتحار: «أن تقبل بالعيش صامتاً في عصر الظلم. وإذا كانت الطرق كلها تؤدي إلى طاحونة الظلم، أين تولي وجهك؟ إلى الموت»⁽¹⁾. وبذلك فإنه قد انتحر وهو بكامل قواه العقلية؛ لأنه رفض عدة خيارات «إنسانية كانت دائماً رافضة لكل ما حوله، فرفض الخيارات الأخرى - غير خيار الانتحار» لأنها مبتورة مشوهة، مطحونة، من الداخل ومن الخارج. أرفض زمن القتل. أرفض زمن الخيبة. أرفض اليأس. وها أنا أخيراً أرفض الأمل»⁽²⁾.

حملت بداية الرواية نص الهروب الذي أثبتته عصام السلطان ليكون الدافع الأساس إلى خروجه من مدينته بغداد بعد أن فشلت في احتوائه، بل إنها نجحت في تدميره عندما حرمته من حبيبته: «البحر جسر للخلاص (...) فأنا هنا للهرب، أنا هنا لأسباب كثيرة أهمها أنني لم أستطع أن أجعل من لمي بحري وزورقي ومغامرتي»⁽³⁾.

ثم نجده يقارن بين لمي عندما كانت له لما كانا طالبين في أوروبا، وكيف أنها في بغداد غدت ليست له، ولا يستطيع أن يتزوجها بعد أن عادا إلى بغداد. وهو أيضاً يريد أن يهرب منها بعد أن قبلت أن تزوج الدكتور فالح، يهرب منها فيجدها أمامه في السفينة: «لقد هربت وها هي كالجدار كالبحر، كالمارد، أمامي»⁽⁴⁾.

أما وديع عساف الذي يقف تجاه مدينته (القدس) في حالة توله نام، فإنه لا يوافق عصام على هروبه من بغداد، ويصف له عشق الفلسطينيين لوطنهم ومعاناتهم من آثار الاحتلال الصهيوني لأرضهم على هذا النحو: «الفلسطينيون كلهم شعراء بالفطرة. قد لا يكتبون شعراً، ولكنهم شعراء، لأنهم عرفوا شيئين اثنين هاميين. جمال الطبيعة، والمأساة. ومن يجمع بين هذين، لا بد أن يكون شاعراً. أتعرف القدس؟ لعلك كنت صغيراً عندما التهم

(1) م. ن. ص 221.

(2) م. ن. ص 19.

(3) م. ن. ص 5.

(4) م. ن. ص 12.

الوحش اليهودي أجمل نصف في أجمل مدن الدنيا، القدس أجمل مدينة في الدنيا على الإطلاق⁽¹⁾، فهذه الصوفية الجمالية التي لم تفارق لغة وديع عساف وهو أكثر شخصيات الرحلة كلاماً، بل إن البعض لم يرنح له في البداية؛ لكونه ثرثاراً واعظاً، ثم غدوا بعد ذلك يستدرجونه لكي يتكلم؛ لأنهم أحبوا صوته: «إنه بريء كالطفل، يحب كالطفل يتكلم عن حب»⁽²⁾.

من هذه الناحية، يعد وديع عساف هو المركز أو الصونيم الذي أعاد إلى عصام السلطان شيئاً من توازنه، وذلك لما يحظى به من قدرة على الاقتناع. فالهروب من وجهة نظر وديع عساف سواء آكان هروباً من الأرض أم من الحبيبة، لا يمكن أن يحقق للإنسان حريته، لأن حريته الحقيقية تكمن في مدينته وأرضه، يقول لعصام السلطان: «نعم في بغداد، حريتك لن توجد إلا فيها، إنها لن توجد في الـ «هناك» الضبابي، الوهمي، المغري، في أوروبا أو غيرها، هناك التلاشي في التفاهة هناك الهزيمة الحقيقية (...) حريتك أن تكون مهندساً في أرضك مهما ضاقت بك وتفتتت في إيذائك»⁽³⁾.

وعندما يقرر عصام السلطان أن يعود إلى بغداد مع لمى، بعد انتحار زوجها الدكتور فالح، يتحدث مع وديع بشأن مشكلته التي لم تحل بعد مع مدينته، فيثور وديع عليه بحق: «أمسكت بعصام من كلتا ذراعيه وهززنه هزاً عنيفاً: أما كفاكم عشائريات! متى سترضون بمواجهة العاصفة في سبيل ما تريدون؟»⁽⁴⁾.

لقد استطاع وديع عساف أن يتوازن؛ لأنه عرف أن عدوه الحقيقي هو الذي احتل أرضه. لذلك يعدّ مشكلته مع المدينة العربية في كونها مدينة عشائرية ممتلئة بصراعات العشائر، وهي مشكلة الضياع الأكبر في منظوره. والوعي بهذه المشكلة هو الذي يفرض على الإنسان العربي الجديد أن يتجاوزها ليحقق توازنه، وهو التوازن القائم - من وجهة نظر وديع - في

(1) «السيف»، ص 17.

(2) م.ن.، ص 237.

(3) م.ن.، ص 237.

(4) م.ن.، ص 238.

سياق صوفي، هو: أن نعرف نشوة الجسد من خلال العاصفة، وانتصار النفس من خلال العذاب، وكبرياء الرفض من خلال مجابهة العدو.

هكذا يمتزج وعي العلاقة بالمرأة بوعي العلاقة بالأرض من خلال تفجير بنية الوعي اللغوي في سياق أسطوري صوفي، أعاد وديع عساف من حيث تكوينه في النص إلى سياق الشخصية الأسطورية المثالية، وهو البطل الذي أدرك أن الأرض تحاصره وتجذبه إليها مهما حاول أن يهرب منها، وهذا ما علّمه لعصام السلطان في قوله: «أنا أينما ذهبت، ومهما ترهمت فإنتي أركض باستمرار تجاه أرضي التي أحاطوها دوني بألف كيلومتر من الأسلاك الشائكة. أركض نحوها وفي يدي قبلة. وأنت ترفض أرضك (...) الأرض هي السر في حياتك. مع لمى أو بغير لمى. ستجرك الأرض عودة إليها من جديد مهما فعلت. أينما ذهبت. لمى هي التراب، الزرع الماء. إنها الأرض مهما فعلت، مهما فشلت في الإمساك بها بيديك رغم كل فلسفاتها»⁽¹⁾.

تعد رواية السفينة قصيدة طويلة في التنفي بالأرض / الوطن، وهو المكان الوحيد الذي تتحقق فيه إنسانية الإنسان ونوازته، لأن الأرض - كما لاحظنا - هي معضلة الفلسطيني الوجودية، لذلك كان وديع عساف شاعراً متوازناً على طريقته المثالية التي تفضي إلى كونه معادلاً موضوعياً لجبرا نفسه، في منظوره على أرضه، وفي إيمانه بأن توازن أي عربي - كما هو حال عصام السلطان - لا يكون إلا من خلال عودته إلى وطنه والعمل على تغييره وتحسين أوضاعه.

4 - عالم بلا خرائط: البحث عن التوازن في غياب الخرائط

من الصعب إحالة رواية «عالم بلا خرائط» إلى جبرا وعبد الرحمن منيف معاً، أو إلى أحدهما فقط. لذلك يمكن اعتبارها - تجاوزاً - عملاً خاصاً إلى حد ما في سياق لغوي خاص بالروائي نفسه. فهناك في الرواية - إلى حد ما أيضاً - بعض نمطية إشكاليات روايات جبرا، منها نمطية الصراع العائلي، والصراع الذاتي ضمن العلاقات الجنسية والعاطفية، والتضاد

(1) السفينة، ص 83-84.

بين بنيتي العالم المادي التجاري والعالم الإبداعي الأدبي. ويكاد يتوصل القارئ إلى أن أثر جبّرا في الرواية بعد أكثر من أثر منيف، فعلاء السلوم بطل الرواية هو شخصية قريبة إلى حدّ كبير من شخصية «جميل قرآن» و«أمين»، كما إنها شخصية فلسطينية تتواشج مع الشخصيتين السابقتين ومع وديع عسّاف في السفينة. وهو أديب مبدع يكتب الرواية، وعلاقته به ليلي العامري التي تشبه «وصال رؤوف» في رواية «البحث عن وليد مسعود» و«لمى» في رواية «السفينة»، وهي أهم شخصية في الرواية أو هي عمق الرواية، لأن الرواية تبدأ من قتلها وانهايم علاء السلوم بأنه قاتلها!! وهي النهاية التي تسجل في الرواية، حيث يبقى القاتل مجهولاً، ويكون لدى علاء السلوم مبررات القتل كلها، لكنّه لم يكن القاتل الحقيقي، فهذه هي الفتاعة التي يصل الحلق في إليها، في حين يبقى علاء السلوم مقتنعاً بأنه القاتل، وفي الوقت نفسه غير مقتنع بأنه مارس هذا القتل بوعي منه، ويكون تيار الوعي المتدمج في اللاوعي هو أهم حركية سردية في الرواية.

يقول علاء السلوم: «كنت أبحث عن اللذة. وصلت. ثملت. جننت وفي وقت لاحق أصبحت أبحث عن الألم»⁽¹⁾، فمثل هذا القول يكاد يلخص عمق العلاقة الجنسية المميتة بين علاء وليمي، حيث تحولت العلاقة بينهما إلى علاقة مرضية شبيهة قد تصل إلى الموت، ولم تعد ليلي العامري مثل ليلي العامرية أو ليلي الأخيائية، لأن العلاقة لم يكن فيها حب أو إشارة إلى حب عذري، بقدر كونها علاقة جسدية شبيهة سادية.

ومن جهة المكان، فإن الرواية تقدّم صورة سلبية لمدينة عمورية التي توجد فيها علاقات مشوهة، وبخاصة العلاقات المالية والسياسية والاجتماعية/الزوجية... كذلك يوجد تشوّه أو صراع تقليدي بين عائلتي السلوم والعوامرة؛ فالثراء والتوافق والانسجام مع السلطة هو أهم ما يميّز عائلة العوامرة، في حين تميّز عائلة السلوم بالمغوض والتنافس والثورة على السلطة، ويتميز أفرادها بتوارث الجنون وشهوة النساء. تقول نصرت عمّة علاء عن جدها الأول حمدي السلوم المتمرد على الحكومة التركية: «يا بذرة الشيطان يا حمدي، لم يزرع

(1) جبّرا إبراهيم جبّرا وعبد الرحمن منيف: عالم بلا خرافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982، ص 15.

بيده يوماً شجرة تفاح أو ذالية عنب. كأن تائهاً على وجهه في وديان الجبل رافعاً سيفه بيد وذكره بيده⁽¹⁾.

وبذلك تكون عائلة السلوم عائلة محظية بعلاقتها النسائية والثقافية، وهي تتميز في مستوى السرد بالتاريخ الحافل المتمرّد على السلطة، وبخاصة تاريخ شهاب خالد أدهم السلوم الذي يوازي سردياً تاريخ علاء السلوم في الرواية، ولعلّه (شهاب) من صنع وإبداع عبدالرحمن منيف، في حين قد يكون علاء السلوم من صنع وإبداع جبرا إبراهيم جبرا. علاء مثقف وروائي وشاعر وناقد ورسام، وأستاذ بكلية الفنون. وله علاقات متعددة في المجتمع العموري، ما يجعله قادراً على اختراق الطبقة البورجوازية التي صارت تعدّه واحداً منها، وإن كانت بورجوازيته فكرية أكثر من كونها مادية.

تقع أحداث الرواية في مدينة عمورية التي تتميز بغياب الخرائط. يقول عنها علاء السلوم: «توصلت في مرحلة من المراحل إلى أن عمورية هي التي خلقت في وفي الآخرين هذا المقدار الهائل من القلق والشك. فهذه المدينة التي تربض على سفح الجبل وتمد نفسها برخاوة قاتلة في أنحاء عديدة حتى البحر، وتحرص على أن تغلق ذهنياً على نفسها الأبواب بعد غياب الشمس. هذه المدينة التي تتحدث بصوت عالٍ عن الفضيلة، وتعطي الفضيلة طابعاً عملياً يتحدد بمقدار الربح والخسارة (...) تحيل الناس، خلال فترة قصيرة، إلى مخلوقات مشوهة عاجزة أقرب إلى الحيوانات الداجنة (...) إن مدينة عمورية غارقة في القدم، محملة بالتاريخ، تضيق فيها الأسرار، وتنصاعد فيها الأوهام إزاء الذين لا تسلم نفسها لهم بسهولة»⁽²⁾.

بل تصل عمورية إلى أن تكون مشوهة في زمن السرد عندما تغدو بلا شخصية حقيقية، كما كانت مشوهة قديماً: عمورية «الآن أكبر مدينة مشوهة في العالم (...) تشبه العروس القروية التي تريد تقليد نساء المدن، ولذلك فهي تضع على وجهها كل المساحيق وبكميات كبيرة... عمورية الآن مثل تلك العروس القروية، جاءت الأحوال السهلة لتفسدها لتشوهها،

(1) م.ن.، ص 28.

(2) م.ن. ص ص 80-81.

فلم تحتفظ بالماضي، ولا استطاعت أن تدخل المستقبل، وظلت نستعير من الآخرين وتكّدر، ولن يمر وقت طويل حتى تنفجر من النخمة»⁽¹⁾.

من هذا الوصف السلي لعمورية المدينة السلية، جاءت شخصيات الرواية، وبخاصة شخصية ليلى العامري التي جمعت بين صفات العائلين في عمورية، بين صفات الجنون والشبق (من عشيرة السوالمية) وحسابات الربح والخسارة (من عشيرة العوامرة).

لعلّ هذه الرواية تعد من أكثر روايات جبرا - تجاوزاً على الاشتراك بينه وبين منيف - تلاعباً في حركية السرد، حيث تتداخل لعبة السرد ضمن استحضار عدة رسائل، أهمها: تيارات الوعي، وتيارات اللاوعي، والاسترجاع، والتفكير، والمذكرات، والرسائل، والحوارات، واللقاءات المثيرة... وفوق ذلك كله اختلاط الواقعي بالوهمي أو الحلمي، بحيث يصعب التمييز بين ما هو واقعي وما هو وهمي، وفي ذلك يقول سامي سويدان: «في نص روائي كالذي تقدمه عالم بلا خرائط يصعب الجزم بحد واضح وقاطع بين ما حصل بالفعل وبين ما لم يحصل، بين ما تحقق بالفعل وما شكل وهماً من أوهام الراوي»⁽²⁾.

ولعلّ الذي يتابع حركية البطل / علاء السلوم في الرواية، سيجد أنها في غابة الإشكالية؛ فهي ذات حركية مغترية، غير منسجمة مع مدينة عمورية، ولكنها في الوقت نفسه لم تنفصل عن الواقع بسبب كونها جزءاً من مصير البطل / المثقف، وهنا تكون الرواية ذات نهاية حاملة بعض الإيجابية المتمسكة بالانتماء إلى عمورية رغم مساوئها وتناقضاتها، وهذا هو مبدأ التوازن في البنية السردية. يقول علاء السلوم في مذكراته: «لا يمكنني أن أتخلى عن مدينتي، لا أتصور للحظة أن تحارب عمورية لوحدها بدوني، أن أبقى بعيداً أو متفرجاً وفي وردي دم يبيض، وأنا بقدر ما أعهرها أعشقها. لكن لا أستطيع أيضاً أن أكون جزءاً من الجوقة، أو مخدراً يتخدر به الآخرون. يجب أن أتروى قليلاً لأعيد النظر في كل شيء (...) أين مكاني من هذا كله؟ هل سأجده، هل سأكون جديراً بالمستقبل»⁽³⁾.

(1) عالم بلا خرائط، ص 83-84.

(2) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1991، ص 266.

(3) عالم بلا خرائط، ص 383.

فهذا النص يقدم دلالة واضحة في توازن المثقف، واضطلاله بمأساة واقعة بحثاً عن الغاوية المستقبلية الإيجابية، لا الهروب منها. ومن هنا نكتشف كيف تكون بداية السرد بداية سلبية تجاه المدينة/ المكان، ثم نحاول أن تكون هذه السلبية متوازنة في النهاية أو في نهاية السرد لمصلحة الانتماء إلى الأرض/ الوطن.

ومعنى ما سبق: أن هذه الرواية تحتفل بثلاث علامات هي: مدينة عمورية (مدينة التناقضات)، والعلاقة الجنسية بين ليلي العامري وعلاء السلوم المنتهية بموت ليلي، والصراع العائلي أو تاريخ عائلي السلوم والعوامة المتحاربتين.

وفي هذه السياقات الثلاثة تداخلت لغة السارد، التي يمكن إعادتها إلى سياقين خاصين بهما كمفردتين من خلال المقارنة بين هذه الرواية من جهة ومجمل روايات جبرا ومتيف من جهة ثانية للكشف عن المفارقات الأسلوبية بينهما، الأمر الذي يحدد خصائص كل منهما في مستويات تناول الشخصيات والزمانية واللغة، وما كشفه كل منهما عن دوره - إن فعلاً - في كتابة هذه الرواية⁽¹⁾.

5 - الغرف الأخرى: عندما يتحول الواقع إلى وهم

عندما انتهى جبرا من كتابة رواية «الغرف الأخرى» اكتشف - كما يقول - أنها تشبه رواية «صراخ في ليل طويل»، يقول: «أنا لما انتهيت من «الغرف الأخرى» تنبّهت إلى أن هذه الرواية قصة ليلة واحدة. وإذا بي أعود أربعين سنة إلى «صراخ في ليل طويل» التي هي أيضاً قصة ليلة واحدة. والروايتان هما في الواقع نوع من الصراخ»⁽²⁾.

تعد رواية «الغرف الأخرى» ذات بنية خرافية أو أسطورية أو توهمية؛ بسبب تحول إشكاليات الواقع إلى إشكاليات المأساة أو الغرائبية الأسطورية. وهي رواية فد نقضي بطريقة ما إلى علاقة سلطة المدينة بالمثقف، وذلك عندما يتم إدخاله في عالم الغرف

(1) ينظر: دراستنا عن الكتابة المشتركة في رواية عالم بلا خرائط لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن متيف، الملحق الثقافي بجريدة الجزيرة، 2/ 9/ 1998، و 6/ 9/ 1998.

(2) جهاد قاضل: أسئلة الرواية «حوارات مع الروائيين العرب»، الدار العربية للكتاب (د.ت)، ص 97.

المجهولة؛ ليتداخل وعيه مع لا وعيه، مما يعيد إلى الأذهان البنية الأسطورية لحكاية الغول والأميرة؛ حيث أعطى الغول الذي تحول إلى شاب جميل الأميرة أربعين مفتاحاً لأربعين غرفة في قصره، وطلب منها أن تفتح تسعاً وثلاثين غرفة فقط، تاركاً لها حرية الدخول إليها والاستمتاع بما فيها، وفي الوقت نفسه منعها أو حذرها من فتح الغرفة الأربعين والدخول إليها؛ لأنها إن فعلت ذلك ستندم ندماً ما بعده ندم.

لكنها فتحت بعد أن شعرت بالمثل تلك الغرفة الأربعين الأخيرة: «دخلت (أميرة) الغرفة. وإذا هي تنفرع إلى غرف تتصل الواحدة بالأخرى، فيفرع كل منها بدوره إلى المزيد من الغرف. وسمعت صوتاً يقول لها: إذا كنت أنت يا أميرة، فارجعي الآن قبل أن تندمي، وإلا فلن ترجعي مثلما دخلت»⁽¹⁾. وفي المحصلة، تكشف أن زوجها الأمير الشاب ما هو إلا غول بشع، قد جعل من هذه الغرفة مسلخاً للجثث البشرية الكثيرة التي يأكلها!!

وإذا كانت المدينة في روايات جبراً الأخرى ذات بنية مشوهة، وأيضاً مبتلنة بالعلاقات العاطفية/الجنسية، فإنها في هذه الرواية تشبه مدن الأشباح؛ «كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك، من يسعى، من يحب، كأن وباء قد اجتاحتها، ولم يرحم أحداً»⁽²⁾.

يجد البطل فارس الصغار - معادل أميرة في الخرافية - نفسه غريباً منذ بداية السرد عن الواقع الذي وجد فيه نفسه محسوراً في حافلة؛ ليجد اغترابه في ذاته وفي علاقاته بالآخرين، أو ما يراه فيهم من غرائبية، على نحو صورة هذه الفتاة: «ضحكت فتاة كانت واقفة عند الحافلة ضحكة شبه هستيرية، وقالت: يريد أن يعرف من نحن، ثم التفتت إليّ بتحدٍ: ولماذا يا أستاذ تريد أن تعرف من نحن؟»⁽³⁾.

تظهر بنية الخرافية في مستوى البطل الذي يُحمل رغباً عنه أو باستسلامه لهذا الخيار إلى الغرف الأخرى؛ لذلك تتعدد شخصياته، فلم يعد يعرف من هو؟ هل هو الدكتور نمر

(1) الخرافية مثبتة في مقدمة الرواية، جبراً إبراهيم جبر: «الغرف الأخرى»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986 ص 5-6.

(2) م.ن.، ص 7.

(3) م.ن.، ص 9.

علوان؟ أم الدكتور عادل الطبيبي؟ أم الدكتور فخري حسن منصور؟ أم موظف الشؤون الاجتماعية أحمد هاشم؟ أم الملاحظ الفني عبدالنور عبدالأحد؟ أم المدرس علي حسين علي؟ أم مقال البناء محسن حنتوش الشوملي... إلخ.

تعد هذه الرواية مأساة سوداء، وهي تظهر «الحقيقة التي ليست قابلة للمعرفة»⁽¹⁾، وكأن الرواية في صياغة أحداثها تحاول أن تدفع البطل إلى مستوى الجنون أو الانتحار. لكنه يصبر دائماً في وسط اللامعقول على أن يكون في حالة شبه متوازنة. بل إنه ينتقد الانتحار بصفته حلاً سلبياً، فيعترض على انتحار صديقه الشاعر - وقد يكون هذا الصديق هو خليل حاوي الشاعر اللبناني المشهور الذي انتحر بسبب اجتياح الكيان الصهيوني لبيروت في عام 1982- لذلك يسعى هذا البطل إلى شيء من المقاومة بالسؤال والتوازن بالتفكير في أثناء دفعه نحو هذه الغرف الأخرى، التي شكلت مجموعة كبيرة من الغرف المتداخلة داخل غرفة أسطوانية ضخمة، وهو في ذلك يشبه أميرة التي تجد في الغرفة الأربعين بعد فتحها تداخلاً عجيماً من الغرف، وهذا ما يجده البطل وهو يتجاوز المناسبات الدعائية التي تحضر له في هذه الغرف، لينتقد واقعها السري المغلق، يقول: «وراء بابكم الكبير هذا، وراء مصراعيه السامقين، تراكم الجثث... أبائنا أبناءنا، أطفالنا، نساءنا، يقتلون في كل لحظة بوحشية منظمة»⁽²⁾.

ثم يكون التوازن هو المقصدية التي يحاول أن تسعى الرواية إلى تأكيدها؛ وذلك عندما يقتبس البطل نص الكاتب الإنجليزي الساخر «سوبفت»، وهو نص التوازن، الذي يقول فيه: «الحياة مأساة مضحكة أم مهزلة فاجعة، فإن علينا أن نستمع بها، مهما يكن تأليفها رديئاً. أي إن علينا أن نتحمل تبعات التأليف الرديء»، بكل ما في وسعنا من نبل وكبرياء...»⁽³⁾.

وبذلك يستطيع المثقف في هذه الغرف الاغترابية الفاجعة، أن يحافظ على عقله في مواجهة مع غرف داخلها مرعب ومخيف، ثم في نهاية الرواية يخرج من أزمته؛ ليجد أن اسمه الحقيقي فارمن الصغار المفكر السياسي مؤلف كتاب «المعلوم والمجهول»، وهو

(1) الغرف الأخرى، ص 14.

(2) م.ن.، ص 78.

(3) م.ن.، ص 100.

كتاب يفضي إلى الرواية نفسها؛ لأن بنيتها الخاصة المتكونة من «الغرف الأخرى» هي بنية المعلوم والمجهول؛ وذلك لأن هذه الرواية تشكل في إطار ما يعرفه وما يجهله هذا البطل في واقع المدينة التي يقيم فيها، والمقصود هو أن يصور متاهة الواقع المجهول لا المكشوف - على أية حال - بحثاً عن التوازن.

إذن، تعد هذه الرواية من هذه الناحية صرخة متأزمة، تحاول أن تسعى إلى الكشف المتوازن لدى البطل، كما هو حال البحث الذي وجدناه في عالم أمين في «صراخ في ليل طويل».

ولعل الشمس في الرواية هي المعيار الذي أعاد ثقة البطل بعالمه. بعد أن زال الليل الذي عمق الصرخة داخل الغرف، حيث تتحول الرواية هنا إلى كابوس يزول مع بزوغ الشمس. يقول فارس الصقار عن نهاية كابوسه في هذه الغرف: «تطلعت من نافذة السيارة إلى الأفق البعيد، كانت الشمس قد طلعت ملتفة من بين غيوم شقيقة، بدت وكأنها تريد أن تلازمها وتشتعل معها. والشمس ترتفع نحو زرقة مثرامية لا تنتهي، ريا كوردة هائلة، والسماء تتلألأ كاللازورد»⁽¹⁾. وفي هذه الحرية تتحقق قيمة التوازن والمعرفة والحقيقة لهذا البطل الذي ضيعته الغرف مدة ليلة واحدة، لكنها بدت أمداً طويلاً!!

هكذا بدت هذه الرواية مختلفة تماماً عن سياق روايات جبرا الأخرى؛ لأنها الرواية الوحيدة الغامضة التي تحتاج إلى تأويل بعد تكثيف لغتها الرمزية، وتشكيل بنيتها السردية في سياق أسطوري له دلالاته السياسية والاجتماعية والثقافية.

6 - البحث عن وليد مسعود: الغياب من أجل التوازن

اعتقد بعض النقاد أن غياب وليد مسعود المفاجيء هو لعبة نرجسية أو دونجوانية مارسها جبرا في مجتمع المدينة الفاسد. أما وليد مسعود نفسه فهو فلسطيني محتل بكل إيقاعات الخروج من فلسطين المأساوية. وعلاقاته إجمالاً هي علاقات طيبة مع الشخصيات التي يعيش معها في المدينة القديمة. ويتميز بشكل خاص في مستوى علاقاته النسائية، حيث يتحول إلى نموذج فحولي بامتياز من خلال علاقته بعدة نساء في الوقت نفسه.

(1) «الغرف الأخرى»، ص 112.

تشكل العلاقات الجنسية في علاقات شبقية مرضية. من هنا تعد تصرفات وليد مسعود السبب المباشر وراء جنون زوجته. وفي غالب الأحيان، تكون الزوجة غير صالحة أو مجنونة أو مريضة أو ميتة أو منهارة في روايات جبرا. وعاشقات وليد مسعود الجيليات لم يعدن صالحات لغيره بعد أن غاب عنهن، لأنهن لم يجدن في الأشخاص المحيطين بهن تلك الذكورة التي وجدتها في وليد مسعود، ثم فقدنها برحيله؛ لذلك تقرر «وصال رؤوف» أفضل عشيقاته وأصغرهن سناً، وأجملهن وأكثرهن عاطفة لا شبقاً أن تلحق به إلى فلسطين؛ لتبحث عنه في كهوف القدس: «وليد يريد أن يقاتل، على طريقته. فلاكن معه، أقاتل إلى جانبته»⁽¹⁾.

إن لعبة السرود في الرواية هي لعبة وجهات النظر المتعددة، التي تأتي في مقصدية عشق الماضي من أجل الوصول إلى حل نهائي في ظل غياب وليد مسعود: أسباب ذلك الغياب، والنهاية التي وصل إليها؟

وليد مسعود هو أديب روائي، وثري أيضاً نتيجة أعماله المصرفية ووساطاته التجارية. وهو من الناحية المظهرية - كما يصفه برجه - له وجه رحيم، ونفاذ بصيرة، واتزان وقناع وقور، يحجب وليد الماكن الخليل الذي افترسته لواحد الشين، والتهمة نيران الحب. ودفعته به في النهاية إلى قتل نفسه⁽²⁾.

ولا نبالغ إذا قلنا بأن وليد مسعود هو النموذج المثالي الذي حاول من خلاله جبرا أن يمارس لعبة الهروب على طريقته الخاصة! فالبطل المثقف المتنافس الهارب السلبي البورجوازي الذي يضخم حياته ووجوده، ثم تأتي حلوله أو تفاعلاته مع الواقع محدودة التأثير والإيجابية، هو نفسه الذي يجعل لعبة ثرية ملتزمة عندما يمارس الغياب المفاجئ؛ حيث تكون القصة مغرية في البحث عن ذرائع الهروب، وما هو مصيره في هذا الهروب؟ هنالك عدة غيابات صغيرة مارسها وليد في الماضي، عندما كان طفلاً أو عندما شارك الفدائيين في مقاومة الاحتلال بعد مقتل ابنه مروان. فهو متعلق بوطنه، يرفض أن تكون حياته

(1) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1978م ص 374.

(2) م. ن.، ص 138.

أنموذجاً جنسياً فقط. وهو ينور على عشيقته «وصال رؤوف»؛ لأنها طلبت منه ألا يغيب عنها كثيراً، وأن يرفق بنفسه بعد أن تجاوز الخمسين من عمره؛ قائلاً لها: «إن كان يحق لي أن أحبك وأنا أقارب الخمسين (...) ألا يحق لي أن أحب بلدي، وأقاتل الدنيا من أجله حتى ولو قاربت السبعين»⁽¹⁾.

هناك توافق عمري بين البطل والمؤلف/ الراوي. وهذا يتناسب مع روايات جبرا كافة، حيث الشباب في «صيادون في شارع ضيق» و«صراخ في ليل طويل»، والكهولة أو بداية الشيخوخة فيما عدا ذلك من روايات. ومن هذه الناحية تصبح لعبة غياب وليد مسعود هي - إلى حد ما - لعبة فكرية يبدي جبرا تعاطفه معها، أو يرى أنها تمثله نحو وطنه المحتل؛ لتكون حركية السرد كأنها جزء من غيابه أو بحثه عن الغياب، ولكن بشروط إيجابية لا سلبية.

يمثل مروان بن وليد مسعود شاباً مختلفاً عن أبيه، فهو قد التحق بصفوف المقاومة الفلسطينية في لبنان، وليست لديه مغامرات نسائية تذكر. لذلك قاوم الاحتلال حتى قتل في إحدى العمليات على أرضه الفلسطينية المحتلة. ومن هنا كان غياب وليد مسعود ربما نتيجة لغياب ابنه، وبخاصة أنه كان يردد كثيراً قبل اختفائه مقولة: «نحن ألعوبة ذكرياتنا مهما قاومنا»⁽²⁾.

توجد عدة دلالات في الرواية تحاول أن تشير إلى أن هروب وليد مسعود لم يكن ظاهرة سلبية - هذا إذا كان قد هرب فعلاً - أما إن كان قد عاد إلى فلسطين ليقاوم الاحتلال الصهيوني، تاركاً اللذة (الجنس والخمر والثراء) فهو في ذلك يعود عودة ثورية إلى الفعل الإيجابي؛ أي عودة إلى التوازن. فهذا هو جواد حسني أكثر العارفين بخفايا حياته، يقول عنه: «كان وليد يبحث دائماً عن التوازن الذي تحدث عنه طوال حياته، ولم يجده قط. كان يقول: إن «التوازن» كلمة تقريبية. ولكنها تفي بالغرض قبل أن يخوض المرء في التفاصيل. في عالم من الرعب، والقتل، والجوع، والكراهية، كيف تجد توازنك الذهني، أو النفسي، أو الجسدي، أو الاجتماعي - سته ما شئت - دون أن تشعر بأنك تفقد من الإنسانية على طرف

(1) البحث عن وليد مسعود، ص 286-287.

(2) م. ن.، ص 11.

بعيداً...» ماذا إذن بقي له؟ التوازن كيف؟ على أية نقطة من نقاط الخط المتعرج الرجراج، بقيمه وعالمه زلق، مقلقل في صعود وهبوط مستمرين يتخطيان العقل والمنطق؟^(١)

إنَّ كلَّ الاحتمالات يمكن أن تطرح نفسها في سياق نهاية اختفاء وليد مسعود، لكن الإيجابية تظهر عندما يحال هذا الغياب على أسباب خاصة بالمقاومة والعودة إلى القدس؛ «لأنَّ جذوره الحقيقية في جبال ووديان أخرى تغذيه سرّاً وباستمراره»^(٢). هنا يكون اختفاؤه مبرراً، حتى بضلل ملاحظته؛ لكي يتحرك بحرية خلف خطوط العدو؛ «إنه يريد أن يتنقم لمقتل مروان على طريقته؛ على طريقته المجهنمة العنيدة»^(٣) كما تقول ذلك وصال رؤوف. وبذلك تبقى نهاية الرواية نهاية مفتوحة، تستحضر كلَّ الاحتمالات الخاصة بالغياب. وفي كل الأحوال فإن الغياب هو إلى حدٍّ ما هروب من المدينة التي لم تحقق التوازن رغم ما يوجد فيها من وسائل إشباع الرغبات وبخاصة في مجالي الجنس والمال. من هذه الناحية يجب أن تصوّر الهروب على أنه وسيلة إلى تحقيق التوازن بين الذات الفلسطينية وواقعها بالعودة إلى الوطن الفلسطيني المحتل من خلال التمرد على المنفى وإغراءاته.

تحمل هذه الرواية في طياتها إشكاليات كثيرة، أهمها: تنوع وجهات النظر، وحلمية اكتشاف الهروب كوسيلة للخلاص ووسيلة للتخلص من عقد الذنب التي عاشها بطل الرواية في بغداد وغيرها بعيداً عن وطنه، ولم تجلب له - رغم محاولاته في تكريس نسيان الهزيمة والماضي في فلسطين - إلا مزيداً من الاندفاع نحو الانتحار بصفته فعلاً سلبياً، أو المغامرة من أجل الانتقام من العدو الصهيوني، بصفته فعلاً إيجابياً. وهذا هو الهروب نفسه الذي يعود إليه جيرا في روايته الأخيرة «يوميات سراب عفان».

7 - يوميات سراب عفان: التوازن على طريقة وليد مسعود

بدت رواية «يوميات سراب عفان» - وهي رواية جيرا الأخيرة - ذات صياغة جديدة لرواية «البحث عن وليد مسعود». ولا يأتي الهروب فيها عن طريق البطل (ناثل عمران)

(١) البحث عن وليد مسعود، ص 13-14.

(٢) م. ن.، ص 43.

(٣) م. ن. 375.

الذي تجاوز الخمسين من عمره، وإنما عن طريق البطلة الشابة سراب عفان في العشرينيات من عمرها. وهي مثل البطل المثقف المبدع في روايات جبرا؛ لأنها مثقفة مبدعة ناثرة، تبحث عن التوازن في ظل عالم ينهار في منظورها.

فمنذ بداية الرواية تدخلنا البطلة «سراب عفان» في إشكالية أزمة بطلية يومياتها «رعدة الجوزي»، وهي أزمة تبحث عن وجودها في سياق الهروب أو المواجهة: «لا بد لها أن تخلص بشكل ما، فالحصار يشد، والخلاص أنواع، ويتم - إذا تم - بطريقة واحدة من طرق شتى. فهو قد يكون هرباً، وقد يكون مجابهة (...) هناك من يشرب لينسى، وهناك من يضع رأسه في الرمال عن قصد لينسى. هناك من يطلب النسيان باستغلال الحواس. أو بالاستسلام للحب أو للغفجور، أو ربما بالصلاة، أو بابتلاع أقراص الفاليوم»⁽¹⁾.

تبدأ خطوات «رعدة الجوزي» في اليوميات «سراب عفان» كاتبة اليوميات ممارسة الخلاص بداية بوساطة الحب، الذي يتشكل في إطار علاقة حميمة مع الكاتب الروائي «نائل عمران». وعندما يتحقق الحب / الجنس بين فتاة في العشرينيات من عمرها وكاتب في الخمسينيات من عمره، تحدث المواجهة الفعلية الرومانسية البورجوازية بين الحب والوطن، وكأن في هذه المواجهة محاولة لفك علاقة غير متوازنة في هذا الحب، في الأقل من جهة السن. إذ تهرب سراب عفان من عالمي مدينتها الآثمة وعلاقتها «بنائل عمران» المحيية إلى نفسها أولاً، ثم تلحق بصغوف المقاومة الفلسطينية الموجهة ضد الاحتلال الصهيوني في فلسطين بصفة هذه العلاقة الجديدة بؤرة توازنها. ولا يكون الرابط بينها وبين فلسطين إلا عن طريق جذتها خديجة المقدسية. ثم يكون رحيلها أو غيابها ملغزاً غامضاً مثل هروب وليد مسعود في رواية «البحث عن وليد مسعود»، لكنه أقل غموضاً، لأن البطل نائل عمران يدرك وجهة هروبها إلى أين؟ وهي وجهة التوازن بالنسبة إليها وإليه؛ لذلك يرجو لها أن «تبقى من نومها تحت شجرة زيتون في تل من تلال القدس، فتأخذ نفساً عميقاً لسملاً رتبها بأنسام مدينتها خديجة الجابري»⁽²⁾ الفلسطينية.

(1) جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، دار الآداب، بيروت، 1992، ص 7.

(2) م.ن.، ص 219.

أما نائل عمران الذي يحمل الدكتوراه في القانون، وهو كاتب روائي مشهور، له باع طويل في بناء التخييل البارح عن العلاقات العاطفية/ الجنسية بين الرجل/ المرأة، ولكنه رومانسي غير محزّب في حياته الخاصة كما بهيئاً لسراب عفان، تقول: «هو البارح في اختلاق سيناريو بعد آخر لعلاقات معقدة بين رجاله ونسائه، ولكنه فيما يكتبه يكتفي بإسقاط خيالاته وتمنياتها، أو بإعادة تركيب ذكرياته، لعبته في الأغلب ذهنية صرف. ومنعته كذلك ذهنية صرف، إنه يحلم وهو يقظ، ناسجاً معاً الممكن واللاممكن، المحتمل والمستحيل، على هواه، وقد يعيش زمناً في داخل ما ينسج كما في داخل «فرايا». ولكنه في النهاية لم يقابل أحداً، ولم تحشفه امرأة، ولم يترصده له قاتل. ولم ينفذ مارياً في بلد غريب»⁽¹⁾.

يعود - كما ذكرنا - جو غياب وليد مسعود والبحث عنه إلى هذه الرواية، ويكون ذلك في بحث نائل عمران تحديداً عن سراب عفان: «كلما مرّت الأيام اشتد بي الإحساس بأن سراب مانت، أو قتلت، أو انتحرت، رغم ما يتبادر إلى ذهني من أنها ربما تسعى إلى بطولة أو استشهاد يجعلها في منزلة فوق منازل البشر»⁽²⁾.

ومن حيث العاطفة الميالة إلى الرومانسية، فإن جيرا أعادنا من خلال هذه الرواية إلى نسق عاطفي كتبه في روايته «صراخ في ليل طويل» و«صيادون في شارع ضيق» من خلال علاقتي: أمين/ سميّة، وجميل فران/ سلافة. فتائل عمران يحلم أو يتعنى بعد كتابته عدة روايات ناجحة أن يكتب رواية واحدة عن شخصين فقط: رجل وامرأة: «أتمنى لو أنني في يوم ما أكتب رواية عن شخصين؛ رجل وامرأة قصة حب. أعزلهما عن كل ما يحيط بهما كما تعزل نقطة دم صغيرة على شريحة زجاجية للتأمل فيها تحت المجهر. وأنا أشعر بأنني بذلك سأحقق نوعاً من العودة إلى الجنة، الجنة الأولى»⁽³⁾. ولم تكن هذه الأمنية التي تمنّاها هذا البطل السارد إلا الرواية نفسها: «يوميات سراب عفان»؛ لأنها في بنيتها الأساسية وصف للعلاقة بين نائل عمران وسراب عفان. وهي رواية تعتمد على تبادل السرود بين البطلين أو

(1) يوميات سراب عفان، ص 33.

(2) م. د. م. من ص 220-221.

(3) م. د. م. من ص 241.

الشخصيتين (الرجل والمرأة)، حيث تروي سراب عفان مئة وسبعاً وثلاثين صفحة، ويروي نائل عمران مئة وأربعاً وثلاثين صفحة تقريباً.

وعلى عكس نهاية رواية «البحث عن وليد مسعود»، التي بقيت نهايتها غامضة مفتوحة على المجهول بعدم معرفة نهاية غياب وليد مسعود، فإن نهاية رواية «يوميات سراب عفان» جاءت - إلى حد ما - مغلفة النهاية؛ لأنها نهاية تحمل فتازيا المصادفة في فرنسا، عندما يلتقي نائل عمران بسراب عفان في إحدى المكتبات هناك، وتحاول في البداية أن تنكر شخصيتها، لكنها بعد ذلك تعترف له بأنها سراب ورندة الجوزي معاً. وتكون النهاية بينهما بالافتراق أيضاً؛ حيث تواصل سراب عفان مشروع المجابهة السريّة من خلال انتمائها لتنظيم ثوري فلسطيني ضد الاحتلال الصهيوني لفلسطين، وهنا يتجرد نائل عمران من سياقات أنانية حبه لها وعاطفته نحوها؛ فيتركها تواجه اختبارها، قائلاً: «ما عاد يهمني من سراب إلا وجودها كيفما كانت، أينما كانت: أمد ذراعي إليها وكلي توق، فإذا احتضنتها كنت أسعد العشاق جميعاً، وإذا أفلتت من يدي عشت في توق احتضان قادم...»⁽¹⁾.

تعد هذه الرواية (آخر روايات جبرا) أكثر رواياته ميلاً إلى البنية الذهنية؛ لأنها حاولت أن تكون رومانسية أكثر من أية رومانسية موجودة في رواياته الأخرى، فهي لم تقدّم بطلها (نائل وسراب) في توهجات جنسية فاضحة، كما هو حال أبطال: روايات «البحث عن وليد مسعود»، و«السفينة» و«عالم بلا خرائط». بل نجد في هذه الرواية إخلاص نائل عمران لزوجته المتوفاة، وهو رومانسي في كتاباته الروائية، ورومانسي في رسم علاقته بسراب عفان... وبشكل عام، استطاع جبرا في هذه الرواية أن يغيّر من تشكيلته الروائية، وقد استطاع - على وجه الخصوص - أن يطبق مقولة «ملتون» في «الفردوس المفقود» على روايته هذه، وهي مقولة أثبتتها في مقدّمة الرواية، نقّبتس منها قوله: «إنّ الذهن في ذاته يستطيع أن يجعل سماء من الجحيم، وجحيماً من السماء»⁽²⁾.

والذهنية المشار إليها، هي التي أبدعت في رسم سراب عفان العاشقة، التي تطارد

(1) يوميات سراب عفان، ص 277.

(2) م. ن. ص 5.

الروائي المشهور نائل عمران، وكذلك في رسمها وهي هاربة إلى الانتماء الوطني الفلسطيني الثوري، متخفية عن حبيها، وعن مدينتها التقليدية التي ترفض أن تعود إليها، باحثة عن مدينتها الجديدة ممثلة بالقدس في فلسطين، حيث يتحقق في ذلك توازنها، تقول لنائل عمران مصرة على عدم رغبتها في العودة إلى بغداد: «أريدني أن أعود إلى القسر والعمى والأحادية اللعينة في كل شيء» بلية كل العرب؟ أنا هنا (باريس) في القلب من كل شيء وعلى طرفتي. وما التزمته من نشاط هو الآن حياتي كلها، أقدسه، ولن أستطيع الحديث عنه (...) وكل ما أفعله إنما يصب في النهاية في الانتفاضة نفسها. في ثورة الحجارة، هذه الثورة التي أذهلت العالم»⁽¹⁾.

كما هو ملاحظ، فإن الهروب قد حصل في حياة «سراب عفان»؛ ليحقق التوازن والخلوص في الوقت نفسه. وكأن العلاقة بالأرض هي محور التوازن بشكل عام بالنسبة إلى الفلسطيني أو بالنسبة إلى البطل في روايات جبرا، وبخاصة روايات «السفينة» والبحث عن وليد مسعود» وهذه الرواية. لذلك كان هروب وليد مسعود من المسرح الدونجواني البغدادي إيجابياً، كما تقول إحدى الشخصيات؛ لأنه هرب «إلى أمه، إلى الأرض التي لم يستطع يوماً أن يكف عن التفكير فيها»⁽²⁾. وهي الأرض التي صورها وديع عساف بالنسبة إليه في السفينة بقوله: «يقولون عنه: انحطاطي مآكر، يناقض نفسه، يعبد القرش، ما عادت أرضه تعني له شيئاً. كأنهم يريدونني أن أحمل حفنة من ترابها في كيس من ورق في جيبي دليلاً على ألمي، وأنا أحمل مصخورها البركانية الزرقاء كلها في دمي، في العلبة الصغرى التي في قلب العلب كلها، مع وحدني ووحشتي، كلنا وحيدون. كلنا نقسم هذه الجوهرة بين الجوانح بعيداً عن العيون»⁽³⁾.

8 - التركيب والمخالصة

تلك الروايات السبع، التي كتبها جبرا إبراهيم جبرا، كانت أهم سياق في حياته

(1) يوميات سراب عفان، ص 273-274.

(2) البحث عن وليد مسعود، ص 35.

(3) السفينة، ص 24.

(الإبداعية؛ حيث بلغ عدد صفحاتها حوالي (1800ص)، هذا عدداً عن سردياته في مجالات القصة القصيرة، والسيرة الذاتية، والترجمات، والمقالات... إلخ.

ويعترف جبرا في مقدمة سيرته الذاتية «البشر الأولى»، أنه استعار عن طفولته أشياء كثيرة قدمها في كتاباته؛ يقول: «عبر أربعين سنة من الكتابة استعرت العديد منها في مقالاتي وقصصي القصيرة وبخاصة في رواياتي»⁽¹⁾.

وكذلك عندما كتب جزءاً من سيرته الذاتية في «البشر الأولى» و«شارع الأميرات» أعلن أنه لم يكتب سيرته في الأربعين سنة الأخيرة تقريباً من حياته؛ لأن حياته الأخيرة في منظوره مكتوبة بطريقة ما في رواياته، يقول: «البشر الأولى» هي سنوات الطفولة، و«شارع الأميرات» يتوقف عند عام 1952 (...) وثمة في هذه الفترة أربعون سنة أخرى كاملة بحاجة إلى متابعة رواية.. غير أنني لست قلقاً على أنها ستبقى بدون متابعة أو رواية، لأن الكثير منها (...) موجود بشكل ما في رواياتي»⁽²⁾.

إن حياة جبرا المحافظة بأكثر من اثنين مؤلفاً - عدداً الأنشطة والمقالات والحوارات والمشاركات المتنثرة هنا وهناك، كانت حافلة براء إبداعية ممتلئة بأنساق الفكر والثقافة، ودينامية الإبداع، وله خصوصيته في ذلك ككاتب ومبدع عربي فلسطيني.

ومن المهم أن نسجل لجبرا بعده الغربي / الإنساني، فهو إذا تناول الشخصية الفلسطينية في إطار ضيق للغاية، لا يمثل شيئاً قباشاً إلى ما جاء في روايات غسان كنفاني أو شعر محمود درويش، فإنه حاول قدر الإمكان أن يكون كاتباً عربياً عالمياً. وعلى هذا الأساس عذ جبرا مسألة ربط الأدب العربي بهزيمة حزيران ربطاً في غير موقعه؛ لأنه من السخف (...) أن يقرن النتائج الأدبية بعملية عسكرية لم يكن للأدباء فيها أي أثر أو توجيه»⁽³⁾.

وحشما وجدت رواية لجبرا، فإنك لا بد أن تجد فيها البطل الفلسطيني، أو ذا الأصل الفلسطيني، ونجى، إشكالية علاقة هذا البطل بوطنه المحتل ذات مسلكية طوباوية روحانية،

(1) البشر الأولى (فصول من سيرة ذاتية)، رياض الريس، لندن، 1986، ص 12.

(2) حوار مع جبرا: مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع 2، 1994 ص 40.

(3) جبرا إبراهيم جبرا: النذر والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1982، ص 21.

وبخاصة في سياق مقاومة الاحتلال الصهيوني. لذلك تصبح علاقات وليد مسعود، وجميل قران، وسراب عفان، ووديع عساف... بالأرض الفلسطينية وبالصهيوني مختصبة هذه الأرض؛ هي علاقات ذات ملامح روحانية شعاعية بوجوذية، لا يوجد فيها دينامية عملية. وهذا هو الفرق الجوهرى بين جبرا وعشمان كنفاني على سبيل المثال. فقد تناول عشمان كنفاني شخصيات فلسطينية في غاية الانسحاق والاستلاب والواقعية، سواء أكانت في المخيم أم في المنفى مثل شخصيات «أم سعد» و«رجال في الشمس» و«ما تبقى لكم»... فهذه الروايات مسكونة بالأرض الغائبة وبالشخصية المتأزمة في المنفى.

وعندما كان البطل الفلسطيني لدى كنفاني يدخل في المعركة مع الاحتلال كان يدخلها بإمكانيات الواقع الفعلية. في حين جاءت شخصيات جبرا في قمة هرونها المتشرف إلى الوطن، بعد أن تكون قد ملئت من البطر والجنس. والبطل عنده لم يعان من المنفى بقدر معاناته من العلاقات الثقافية والاجتماعية والعاطفية والجنسية القلقة غير المتوازنة. ولم تكن أحاسيس أبطال جبرا بالمقاومة أحاسيس الفدائي الحقيقي، لأن ما قاله جبرا عن أبطاله لا يتجاوز أن يكون تعبيراً عن قيم إنسانية مثالية مختزنة داخل الروائي نفسه تجاه وطنه الذي طرد منه عام 1948م، بعد أن شلب هذا الوطن في سياق ملحمي مأساوي.

وإذا كان هناك اتفاق بين النقاد على أن أهم ما في العمل الأدبي ثلاثة عناصر أساسية، هي: اللغة والشخصية والمكانية، فإن اللغة عند جبرا تتصف بصفتين أساسيتين هما الشعرية والإثارة. ومن الصعب القول بأن هناك لغة سردية عادية غير مثيرة.

كما إن الشخصيات - وبخاصة الأبطال - تعد من الأنماط الجريئة ثقافياً وجنسياً. وكأنه حاول أن يتفحص من خلال زمكانية المدينة المعاصرة أن يشكل أبعاد إشكاليات المثقف العميقة أو العمودية بكل درجاتها النفسية المتمردة، البوهيمية، النرجسية، السوبرمانية، الشبهة، الواعية، المتفلسفة، الجدلية، المتأزمة، الباحثة عن التوازن... ومن هنا كانت الشخصية في روايات جبرا شخصية عربية معاصرة لا شخصية إقليمية. وهذا ربما - ما جعله يخصص قضاياها الإبداعية بأنها قضية الإنسان حصراً؛ الإنسان الذي هو: «مخلوق تاريخي، سياسي، اجتماعي، اقتصادي، ديني، عقلائي، عاطفي، مستسلم، رافض، نقي، زنديق، كثير

العشق، كثير الكراهية، كثير الغضب، فإن كمواسم الربيع، وباقى بقاء الصخر والريح الهادرة، قضية الإنسان إذن ألف قضية⁽¹⁾.

ومن ناحية زمكانية السرد، فقد كان جيرا معاصراً بكل معنى الكلمة، إنه لم يستعر إطارات التاريخ أو الأسطورة - عموماً - ولا إطارات الميتافيزيقيا، إنه حكى قصة العالم المعيشي في عالم صراع المثقف مع المدينة ومع ذاته، ولأنه كان يصير دائماً في مقدمات رواياته على أنه يحكي قصة عالم خيالي لا صلة له بالواقع إلا من خلال المصادفة، فإنه - فعلاً - قدم عالماً لم يكن متخيلاً إلا في درجته الإبداعية. وكانت مدينته المعاصرة قاسية عاصبة آتمة تغتال الإنسان الإيجابي وتحاول تدميره وإلغاءه.

وهنا يصبح الفرد تجاه المكان وأشياءه في حالة الصراع المأساوي الدائم، وكأن الصراع صراع كلاسيكي، استوحاه جيرا من ترجماته لمآسي شكسبير كهملت والمثلث لير ومكبث وعطيل وكريولانس. وهذا الصراع المأساوي مع الواقع هو الذي جعل الشخصيات تبحث أو تتعلق بالتوازن الذي أصبح أسطورة الخطاب الروائي عند جيرا؛ الأسطورة المعاصرة التي تنشأ كل مع أسطورة الآداب القديمة التي تجعل الإنسان/ الفرد في حالة صراع تراجيدي دائم مع العالم الموضوعي الذي يعيش فيه.

وكما ذكرنا مراراً، فإن التكرار الخاص بالهروب لدى روايات جيرا، هو الهروب الذي كان من أجل البحث عن الخلاص أو التوازن، وهو ما لاحظناه عند وليد مسعود وعصام السلطان وسراب عفان... والهروب من المدينة أو الواقع هو حالة من الجنون، كما يقول وديع عثمان: «كلنا فينا أشياء من الجنون بأقدار متفاوتة، نسحب من الواقع المزري إلى عالم جنى، في الداخل مليء بكل ما نشتهي، وأحياناً بكل ما نرهب كالمجازيب»⁽²⁾.

وإذا كانت بداية الروايات تضع المثقف مباشرة في عالم الشخصية المتأزمة، فإن النهاية تحاول أن تجسد أو تتلمس إعادة ثقة الإنسان العربي/ المثقف بالمدينة، التي لا خلاص له منها لأنها مدينته؛ وكأن الهروب منها لا ينقذ البطل ولا يحرره، بل هو قتل من

(1) الناز والجور، ص 13.

(2) السفينة، ص 74.

نوع آخر ربما يكون أشنع وأسوأ؛ لهذا كان هناك توازن ما تجاه العودة إلى الوطن والمدينة؛ في محاولة للتفسير والتجديد، بحثاً عن المدينة الجديدة، سواء أكانت مدينة عربية (بنغازي) أم مدينة فلسطينية محتلّة (القدس)!!

ومن الناحية التقنية السردية، فإن أهم لعبة سردية في روايات جبرا هي لعبة تعددية الأصوات، وندخل السرد على طريقة «ألف ليلة وليلة» أولاً، ثم على نسق روايات وليم فوكسر وبخاصة رواية «الصخب والعنف» التي ترجمها جبرا إلى العربية وكتب عنها، وأشار كثيراً إلى أنه تأثر بها تأثراً عميقاً، وبخاصة في سياق الرواية داخل الرواية، كما نجد في السقينة والبحث عن وليد مسعود. وهذا ما جعل روايات جبرا روايات لا تتم إلا بعد أن تُقرأ قراءة كاملة؛ لأن البداية قد تكون في النهاية، وكذلك قد تكون النهاية في البداية.

أيضاً، يمكن نمذجة علاقات أو شخصيات روايات جبرا في سياقات متشابهة، كتحديد معالم الشخصيات في كيانات ثقافية وجسدية واقتصادية وسردية. ولعلّ هذا التشابه يحوي في داخله من ميزات التناقض والتخصص ما ينفي من ناحية ثانية وجود التشابه بالكامل؛ لأن لكل لغة خصوصية حتى لو تكررت في سياق الرواية نفسها، لا في سياق الروايات الأخرى. حاولت هذه المقاربة أن تتلغى ظاهرة التكرار في روايات جبرا، مبتعدة قدر الإمكان عن تلغى ظاهرة التجاوز التفصيلية، لأن إمكانية تلغى روايات جبرا - التي اهتمت أساساً بالأفكار والشخصيات في صفحات قليلة - أمر في غاية الصعوبة إن لم يكن مستحيلاً.

يمكن التأكيد في نهاية هذه المقاربة - إلى حد ما - أن رحلة البطل / البطلة في أعمال جبرا الروائية هي رحلة صياغة للعلاقة بين الإنسان و«الإنسان»، من خلال العشق والثقافة؛ والتضاد بين الإنسان والمكان في صياغة الإنسان السياسية والاقتصادية والاجتماعية والمعمارية المهيمنة والمتنظرة. وفي الوقت نفسه فإن الرحلة هي رحلة الذات مع نفسها بحثاً عن جدلية التوازن ذاتياً ومع الآخر الموضوعي. وهذا لا يمتنع من القول بأن جبرا إبراهيم جبرا يتشكل سيرياً في أمين، وجميل قران، ووديع عساف، وعلاء السلوم، وفارس الصقار، ووليد مسعود، ونائل عمران - أبطال رواياته - واقعياً وفهنياً.

وهو أيضاً من ناحية ثانية يشكل كلّ الشخصيات من خلال ذهنية عبقرية مثقفة تدرك

لإبعادها الإبداعية، عندما تتعامل مع واقعية المدينة وواقعية الشخصيات في حدود إمكانيات توافق الشروط التاريخية التي تُفرض على المتلقي في سياق واقعية الشخصية، وواقعية المدينة، وواقعية الزمن، وكثافة اللغة وإثارتها التي تعد بعداً رئيساً في نجاح الخطاب الروائي عند جبرا.

كما تجب الإشارة إلى أن وجود البطل السلبي المتناقض غير المتوازن في روايات جبرا هو وجود يفعل في سياق رفض المتلقي له، ومن ثمّ تصبح بعض الطروحات الفكرية هي: طروحات خاصة ببنيتها الثقافية التي تعود إلى انتماء الفرد ومذهبيته ومعتقداته. ولكن لعبة السرد وحراك التفنيات الأسلوبية من أهم عوامل الجماليات في الرواية، وهما ما يدفعان بنا نحو التفاعل مع الخطاب السردي، وكأننا مدفوعون بفعل سيطرة المقولة القديمة: «أجمل الشعر أكذبه»؛ إذ إننا من هذه الناحية يمكن أن نؤكد أن كلّ ما نجبه في روايات جبرا، يكمن في كونها خطابات تخيلية، فيها شروط الواقع أو احتمالية الواقع بلغة سردية جمالية مبدعة.

الفصل الثالث

الفردوس المفقود، إشكالية البحث في روايات إميل حبيبي

«فلما وقفت ثريا عند القادر مقبول بين الأنقاض في صحراء الغربة القاحلة، تذكرت عزها الدارم في فردوسها المفقود، في بيتها المعامر في اللد. وكانت خيأت مفتاحه في نفرة في الجدار. وكانت جمعت مصوغاتها في صفائح دفنتها في ذلك الجدار. وكانت توكلت ونزحت مع النازحين عام 1948. وهي تؤكد لنفسها غداً أعود»⁽¹⁾.

أولاً: من المتشائل.. إلى الجائزة.. إلى الرحيل

لعل أهم فضاء إبداع في حياة إميل حبيبي هو الفضاء السردية، الذي يتشكل من مجموعة من الروايات والقصص القصيرة. ولعل أهم ما قدمه حبيبي في هذا الفضاء هو روايته الفريدة «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، وهي الرواية التي أصبحت تعرف بين المثقفين باسم «المتشائل». تبدو صفة «المتشائل» التي تنجز نمطاً جديداً من السلوك الجامع بين نمطين مألوفين من

(1) إميل حبيبي: سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، ط3، دمشق، 1984، ص ص 136-137.

السلوك، وهما: المتشائم والمتفائل، ربما هي الصفة التي ميزت المثقف العربي الفلسطيني داخل الأرض الفلسطينية المحتلة، وبالتحديد داخل منطقة فلسطين التي احتلت في عام 1948؛ لأنه مثقف بقي مشدوداً داخل إطار بن أو مصيرين متناقضين:

أولهما: ذلك المصير الجديد الذي فرضه الاحتلال الصهيوني على الفلسطينيين؛ حيث بدأ يحول الأرض إلى مستعمرة، تنزع عنها آخر ثيابها المألوفة لذلك الفلسطيني، الذي بدأ وجهه الإنساني يتحول بفعل القمع إلى وجه مغترب، لا يأتلف مع واقعه الذي يرسمه الصهاينة ضمن خطة استعمارية استيطانية عنصرية...

وثانيهما: تلك الكرة التي تتلاعب داخل الفلسطيني، رافضة بوعي وروح ثورية هذه الدولة الصهيونية الغريبة، وهي - بكل تأكيد - قد بدأت هذه الكرة من الأمل بالعودة، الأمل الذي حملته النازحون عن بيوتهم، وهم يحملون معهم مفاتيحها، التي كانت تؤكد لهم في كل حين أن عودتهم ستكون في أقرب فرصة ممكنة؛ أو تلك الكرة التي بقيت مخبوءة في نفوس الذين صمدوا في فلسطين المحتلة، وهم يتظنون من خلفهم من هجمة هذا الغزو الذي جثم على صدورهم، وكان أملهم في البداية كبيراً، ثم بدأ يخبو ويخبو حتى أمسى متشائلاً... ثم انهار أخيراً عندما قيل إميل حبيبي تلك الجائزة، من تلك الدولة الاستعمارية المجرمة؛ ظناً منه أن الأمور قد تُحلّ بمثل هذا التصالح الأوسلوي سني الذكر، أو بمثل هذه الوعود اليراققة بالحلّول السياسية، أو بمثل تلك الصداقات مع صهاينة غير متطرفين، التي دعت إلى التطبيع مع هذا الكيان الغاصب على فراش من الشعارات الواهمة!!

ها هو حبيبي قد ودّع هذه الحياة، وهو يحمل مرارة الأسى من تلك الهجمة الوحشية التي تمارسها تلك الدولة في رحاب جنوب لبنان كما مارسها في فلسطين؛ وربما كانت مجزرة الأطلاق والهاربين من قتابل الموت هي المنجز الذي رآه حبيبي معادلاً لتلك الجائزة التي قبلها⁽¹⁾؛ فما هو المدى الذي بقي في قلبه ليقوله للغزاة؟ هل كان بإمكانه أن يقول لهم خذوا هذه الجائزة اللعينة؟ أم كان بإمكانه أن يخلع ثوبه الأدبي المبدع، ويعلن لنا أن قبوله للجائزة هو الموقف السياسي الذي يعني التغير والتكثيف...

(1) في عام 1992، منحت إسرائيل «جائزة إسرائيل في الأدب»... وقبلها للأسف،

ها هو قد غادر الحياة، وربما قال كلمته الأخيرة في ذلك!! وربما ترك لنا ما نقوله بعده؛ حيث نصر على أن سردياته كلها بلا استثناء كانت ترى في تلك الدولة وجوداً لا شرعياً، ولن يكون شرعياً يوماً ما، وأن مصيرها إلى هباء؛ لأن الواقع والتاريخ يشيران إلى نهاية «مزيلية» لكل الذين استعمروا أرضنا أو وطننا الذي يرفض كل الأتواب المستعارة لهؤلاء المستعمرين الاستيطانيين!!

ثانياً: إشكاليات روايات إميل حبيبي

في مجال السرديات الروائية قدم إميل حبيبي السرديات الآتية:

- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشائيل.
- سداسية الأيام الستة (رواية في شكل قصص قصيرة).
- إخطية.
- غرافية سرايا بنت الغول.
- لكع بن لكع (حكاية مسرحية).

ولعل من أهم الإشكاليات التي قدّمها حبيبي في هذه الخطابات، هي الإشكاليات الآتية:

1- الحرص على المفارقات اللغوية، والسخرية، واستلهام التراث في كتابته... الأمر الذي جعل من لغته قضاء مليثاً بهذه التيمات، التي جعلت مفهوم الرواية في الوسط النقدي عموماً مفهوماً خاصاً وجديداً لدى حبيبي. فقد كانت المفارقات وسيلة من وسائل قلب اللغة لإعطاء نمط جديد في الرؤى التي تبحث على التأمل والتفكير، ومحاولة للتخلص من الرقيب الإسرائيلي الذي كان سيفاً مسلطاً على رقاب المبدعين، عندما يحشون بوضوح على التعبير والثورة ضد هذا الاحتلال.

أما بخصوص السخرية فإن لجوء حبيبي إلى هذا النمط من الكتابة يؤكد كون السخرية من أهم الوسائل التي يمكن أن تحارب بها الأعداء، أو أن تبت من خلالها الوعي الجاد الذي يفهم من خلال التكتة، أو الفكاهة، أو التهكم، أو ما إلى ذلك.

ويبدو أن الوعي بمسألة توظيف التراث، بل أحياناً الإشارة إلى المصادر التراثية، يعدّ من الوسائل التي اتخذها حبيبي للحفاظ على الذات وتمسكها بجذورها الثقافية والإنسانية، في وسط هجمة المتغيرات التي مارستها سلطات الاحتلال الصهيوني؛ لذلك وجدنا روح التراث وجسده ساكنين في كتابات حبيبي، سواء أكان ذلك من خلال توظيف التراث الشعبي، أم من خلال توظيف التراث الرسمي. هكذا جاء الشعر العربي، والأخبار، والمقامات، وحكايات ألف ليلة وليلة، والتواريخ، والشطار، والصعاليك، وحتى اللغة التراثية... من أهم الصياغات التي احتفل بها حبيبي كثيراً في رواياته، التي غدت لا تمثل روايات فحسب، وإنما هي عدة أجناس وعدة استطرادات داخل بنية روائية مفتوحة على كل ما تستدعيه الثقافة والوعي، دون انهيار نظام الحكيم.

وبذلك كانت سمات المفارقة والسخرية والتراث متداخلة داخل الكتابة السردية عند إميل حبيبي، وهي تعدّ من أهم أبعاد أصالة الخطاب السردية لديه.

2- الحرص من الناحية الفنية على الخلط بين الأجناس في كتابته السردية، ونقصه بذلك من حيث الهيكلية العامة، حيث لا يزال هناك خلاف بين النقاد حول تجنيس بعض سرديات حبيبي؛ ففي الوقت الذي يختلط فيه أسلوبا الرواية والقصة القصيرة في «السداسية»، نجد اختلاطاً لأسلوبية المقالة والرواية في «إخطية»، كذلك نجد اختلاطاً لأسلوبية المسرحية والرواية في «الكع بن الكع»، التي جسّم أمر مسرحيتها أكثر من إحالتها على فضاء الرواية.. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن روايتي «المتشائل» و«خرافية سرايا بنت الغول» هما الروايتان اللتان ثبتت روايتهما المكتملة، مع ما فيهما من انزياح حاد نحو الخرافات الشعبية التي تتشكل في سياق السير الشعبية.. إذ إن أهم ما يواجهه المنلقي الواعي في سرديات حبيبي، هو حرصها الشديد على كسر المألوف في التجنيس؛ بمعنى أنها نحرص على أن تلبس أكثر من جنس أدبي؛ فهي صالحة لهيكلية الرواية، وبنية القصص القصيرة، والسير الشعبية، والمقالات، والخرافات، وغيرها...

3 - الحرص على تقديم رؤية للعالم بعيدة عن الوعي الإيديولوجي التنظيري الذي ساد في خطابات الأحزاب العربية المختلفة، حيث كان هناك إصرار لدى حبيبي بأن يفصل

بين أدبه والأفكار الكبيرة التي كانت سائدة في الأوساط الثقافية العربية، وبالتحديد في أوساط المقاومة الفلسطينية، وأفكار الحزب الشيوعي الذي انتمى إليه حبيبي، وهي أفكار لم يفهمها الإنسان العادي؛ لأنها شعارات لا معاناة؛ لذلك فإنه قدم خطابات سرديّة قد تميل في صياغاتها إلى نسق الكتابة الصحفية التي تصف ما ترى في الواقع بواقعية محرية أقرب إلى الحكايات التخيلية، تاركة للآخرين حرية الاستنتاج؛ ليصلوا إلى مصائر كامنة داخل اللغة بخفاء فني لا بمباشرة من الوعظية والإرشاد والتفريية.

من هنا تحتاج رؤية حبيبي إلى إنجاز وإعادة إنتاج؛ لأنها مبثوثة داخل لغة الخطاب السردية الإيحائية؛ فهو لا يعلن صراحة بأنه ضد وجود إسرائيل، كما إنه لا يعلن عن مشروعية وجود هذه الدولة أو عدم مشروعيتها، وهذه مسألة واحدة من مسائل تشكيل رؤية العالم في خطابه السردية؛ لأن الرؤية لدى الكاتب الفلسطيني داخل الأرض الفلسطينية المحتلة عام 1948، تكاد أن تكون هي الملمح المصري أمام وجود كيانين متناقضين، أحدهما (الصهيوني) يستعمر الآخر (الفلسطيني).

لقد دخل أبطال روايات إميل حبيبي معترك مقاومة الاحتلال الصهيوني، بطرقهم الرمزية الخاصة، وهم مثل بعض أبطال جبرا إبراهيم جبرا قاوموا الاحتلال بطريقتهم الإيحائية أو الرمزية؛ إذ إن أبطال هذين الروائيين يختلفون تماماً عن أبطال روايات غسان كنفاني أو يحيى بخلف، الذين كان مصيرهم الوحيد يدور بهم في دائرة المقاومة الكلية، الرافضة للاحتلال بكل أبعادها، حيث تكمن لاشريعته .

كما إن وعي حبيبي كان دائم الإصرار - مثله مثل سرديات سميح القاسم وجمال بنورة وأسمد الأسعد وغيرهم، على أن سردياتهم كانت تركز على أن الاحتلال هو الذي يرفض الفلسطيني، وهو الذي يرفض التعايش معه، وهو الذي يضع العقبات لتضييق فلسطين من سكانها الأصليين (الفلسطينيين). إضافة إلى التركيز على نوعية من الأبطال الفلسطينيين، الذين يصرون على البقاء على أرضهم؛ لأنها مصيرهم الوحيد وشرط وجودهم ومستقبلهم . ولعل هذه الإشكاليات الثلاث تعدّ من أبرز ما يمكن ملاحظته في روايات حبيبي بشكل عام، إلا أنه يبقى لكل رواية خصوصيتها التي تميزها عن السرديات الأخرى، وهذا ما

مستلاحظه من خلال تتبع حركية البحث عن المفقود أو الضائع في مجمل سردياته؛ وذلك بالتركيز على حركية البطل الباحث عن الأرض/ الإنسان/ القضية/ الوعي... فكيف بدت هذه القيمة الخاصة بالبحث لدى إميل حبيبي في كل رواية من رواياته على حدة؟ ثم مستخلص - في المحصلة - إلى تركيب أو نتائج عامة بالضرورة.

ثالثاً: السداسية: البحث في حركية الناس بعد حزيران

منذ اللوحة الأولى من رواية «سداسية الأيام الستة»، نبدأ إشكالية البحث صارخة بالغربة، في النص الذي يثبت حبيبي بعد عنوان اللوحة الأولى: «حين سجد مسعود بابن عمه»، وهو نص مأخوذ من أغنية لفيروز: «لماذا نحن يا أبتى؟ لماذا نحن أغراب؟ أليس لنا بهذا الكون أصحاب وأحباب»⁽¹⁾.

فطوال سنوات الاحتلال التي سبقت عام 1967، ومسعود يلقب بفجلة في وطنه؛ لأنه غريب لا يعرف امتداداً لعائلته، وكأنه مقطوع من شجرة، لكنه بعد الاحتلال الثاني (1967): «نزل إلى الشارع يعلن بالدليل القاطع أن له هو أيضاً أعماماً وأبناء أعمام»⁽²⁾. هذا بعد أن التقى الأقارب عن طريق الزيارات التي حدثت إلى فلسطين المحتلة عام 1948، بعد الاحتلال الثاني، عام 1967 ومن ثم لم تعد «عائلة أبي مسعود الذي يشتغل طواري في البلدية هي عائلة طالعة من المحيط لا خال ولا عم أو كما نقول نحن أولاد الحمائل لا هم ولا عم»⁽³⁾.

وإذا كانت المسألة الأماسية في حياة مسعود، تكمن في عودة عمه ومعه ابن عمه سامح في البداية، حيث أخرجته هذه العودة من دائرة الاغتراب، إلا أن هذا الاغتراب لا يلبث أن يعود إليه بعد انتهاء زيارة القادمين وعودتهم إلى الضفة الغربية المحتلة في عام 1967: «في المساء رحلت السيارة الغربية الفخمة ذات الرقم الأزرق والزموور النغام وعاد مسعود فجلة،

(1) إميل حبيبي: سداسية الأيام الستة والرفائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المشاكلى وقصص أخرى، ص 7.

(2) م. د.، ص 7.

(3) م. د.، ص 8.

وعاد يلعب في الحارة حافي القدمين⁽¹⁾، إلا أن الزيارات بعد ذلك لم تنقطع بين عائلته وأقربائهم في الضفة الغربية.

ولما كان الحديث دائراً عن إمكانية انسحاب الاحتلال الصهيوني من الضفة الغربية وغزة، فإن المأساة بدت في نفسية مسعود حاضرة دوماً، فتقلقه بسبب شعوره بحتمية انقطاعه عن ابن عمه: «كان كيقية أولاد الحارة يثق بأنهم سينسحبون (...) وأصبح يحب ابن عمه سامحاً حياً جماً (...) ولكن سؤالاً واحداً لم يجرؤ على توجيهه إلى أخته «الفيلسوفة» (...) - هل حين ينسحبون سأعود كما كنت ... بدون ابن عم ؟⁽²⁾، أي فجلة مرة أخرى؟

إن هذا الوعي الطفولي ما هو إلا وعي بالحقيقة الإنسانية التي يواجهها الفلسطيني في أعماقه بسبب هذا الاحتلال؛ عندما يرى أجزاءه تتوزع إلى أشلاء بفعل احتلال صهيوني استعماري استيطاني عصري؛ لذلك تبدو المسألة ذات آلية كامنة في البحث عن المصير المشترك في غير الغربة، فإذا كان الانسحاب يمثل ظاهرة إيجابية من الناحية السياسية، فإنه انقطاع واغتراب من الناحية الإنسانية بالنسبة إلى الطفل مسعود، الذي مثلت هزيمة 67 سعادة بالنسبة إليه ؛ لأنه لم يعد مغترباً بعد أن التقى ابن عمه، ولا بد أن ما سيحدث في الانسحاب هو بطريقة ما انقطاع وعودة إلى كينونة «فجلة» المؤلمة؛ هذه الكينونة التي يهرب منها مسعود، ويكل تأكيد لن يكون هناك خروج من هذه الكينونة إلا بواسطة زوال هذا الاحتلال من شقي فلسطين أو احتلالها كلها احتلالاً كاملاً؛ لأن هذا الوضع الذي يقسم فلسطين قسمين أو أكثر هو منبع هذا التساؤل الاغترابي العميق الذي يطرحه كل فلسطيني في أعماقه، باحثاً عن الحل الجذري لمأساته التي هي في ظاهرها ساذجة، من خلال تساؤل مسعود: «هل حين ينسحبون سأعود كما كنت بدون ابن عم ؟⁽³⁾، لكنها في جوهرها مرعبة في مستوى دلالاتها الاغترابية العميقة.

(1) مذمية الأيام الستة والوقائع الغربية في اختفاء مسعود أبي النحس المشائلي وفصص أخرى، ص

ص 11-12.

(2) م.ن.، ص 12.

(3) م.ن.، ص 12.

وإذا انتقلنا إلى اللوحة الثانية: «وأخيراً نور اللوز»، فإن مسألة البحث تأخذ جانباً أكثر درامية أو تراجيدية من حكاية فرح مسعود أو سعادته بعودة ابن عمه سامح؛ وذلك عندما نرى الأستاذ «م» يعيش مأساة حقيقية في أثناء بحثه عن عاشقين فلسطينيين، كانا قد التقيا مصادفة قبل حدوث هزيمة الثمانية والأربعين، وتواعدا على الزواج في العام القادم؛ إلا أن النكبة التي حدثت بعيد لقائهما في عام 1948، حالت بينهما أو بين اكتمال حبهما بالزواج؛ لأن الشاب غدا في فلسطين المحتلة عام الـ 1948 وانفثا في الضفة الغربية التي غدت تحت السيادة الأردنية، ثم ما أن حدثت النكسة عام 1967 حتى تذكر الأستاذ «م» تلك القصة، التي اعتقد أنه سمعها من أحد أصدقائه، ولم يدرك بذهنه أنه هو نفسه صاحب تلك القصة، وما نسيها إلا لأنه انساق لقمع الاحتلال الصهيوني؛ فتخلى عن عرويته وحبيته؛ يقول عنه الروائي: «صاحبنا الذي كنت وإياه نلتهم سوية بفتوحات خالد بن الوليد وبمراثي المتنبي وبكفريات أبي العلاء - العروية، قد تزوج الوظيفة فكيف وشأنه أن يحافظ عليها في إسرائيل، حيث من مستلزمات ذلك أن تنكر كل صلة بصديقتك وبقرينك إذا كان من المشاغبين على السلطة ولو كان ابن أمك وأبيك»⁽¹⁾.

هكذا نعود للأستاذ (م) بعد حرب حزيران 1967 بدايات ذاكته المشربة، فهو إن كان صادقاً في نسيانه فإنه بدا صادقاً أيضاً عندما عاد لبحث عن ذاكته وماضيهِ: «أحسب أن دافعاً قوياً يدفعني إلى أن أفتح صفحات صداقاني القديمة كلها، كأنما أريد أن أشد حاضري إلى روابط ماضيِّ كلها، حتى لا تنقسم أبداً مرة ثانية. كان ذلك الماضي فياضاً بالأمل، وكان يحتضن الدنيا وما فيها، وكان نقياً مفتوحاً كعيني طفل، وكأنني اليوم أريد أن أتعلق بخيوطه حتى أتشغل نفسي من هذا الحاضر، فهل تراني غريباً أتعلق بحبال الهواء؟»⁽²⁾.

وفي اللوحة الثالثة: نجد «أم الروبايكا» تصمد في وطنها تحت الاحتلال، وتبحث عن كثر فلسطين في بقايا أثاث اللاجئين إلى المنفى، فهي «تشتري كل فراش منهروب من الهضبة،

(1) سدامية الأيام الستة والو ذائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 14.

(2) م. ن.، ص ص 19-20.

وكل خزانة عتيقة، وكل صندوق؛ لعلها تجد الكثير الذي تبحث عنه»⁽¹⁾. هذا ما فعلته هذه المرأة بعد الاحتلال الأول عام 1948، باقية مع أمها المقعدة، نازكة زوجها وأولادها يلجأون إلى المئطى والشتات حفاظاً على حياتهم.

وعندما يعود الفلسطينيون بعد حرب 1967 إلى زيارة ديارهم المحتلة عام 1948، تبدو حالهم في صور أشباح هائمة على وجوهها، باحثين عن بعض ملامح ماضيهم، وهم لا ينتبهون لما عند أم الروبايكا من كنوز العشق «لرجال ونساء من غزة ومن الضفة الغربية ومن عمان بل حتى من الكويت، عبر الجسر يعبرون أزقتنا في صمت ويتطلعون نحو الشرفات والتواقد في صمت وبعضهم يطرُق الأبواب ويسأل في أدب أن يدخل ليلقي نظرة وليشرب جرعة ماء ثم يمضي في صمت. فقد كان هذا بيته (...) أما بيبي فلا تزوره هذه الأشباح الهائمة. إنهم لم يسمعوا بكنوزي»⁽²⁾.

ونطلب من الراوي أن يكتب عن كنوزها في جريدته؛ ليعلم هؤلاء الباحثين عن ماضيهم الحميمي: «اكتب عن كنوزي التي احتضتها صدور دواشكي، لدي حزمات من أنوار الصبا رسائل الحب الأول، لدي قصائد خبأها فتبان بين أوراق كتب مدرسية، لدي أساور وأقراط وغويشات، لدي عقود تتعلق بها قلوب ذهبية، إذا فتحتها وجدت في القلب الذهبي صورتين: له ولها، لدي يوميات بخطوط دقيقة حيّة وبخطوط عريضة وأثقة عن تساؤلات ماذا تريد مني؟ وعن إيمان مغلطة: يا وطن أهمل تعدني بأن تكتب عن كنوزي حتى تهتدي الأشباح الهائمة إلي؟»⁽³⁾.

إن هذا الوعي الكامن في التجذر بالماضي هو الذي جعل كتابات حبيبي عموماً مليئة بهذه العلاقات الإنسانية الحية الحميمة التي ترفض الموت رفضاً مطلقاً؛ لذلك يأتي إصرار أم الروبايكا على الديمومة والخلود؛ حيث تعلن البقاء والاستمرار في الوطن عندما رفضت الزواج منه؛ لتؤكد وجودها الدائم في مواجهة الاحتلال الزائل من خلال الإعلان عن كنوزها

(1) مداسية الأيام الستة والثلاثين في احتفاء سيد أبي النحس المستنقيل وقصص أخرى، ص 23.

(2) م.ن.، ص 27.

(3) م.ن.، ص 27.

التي أخفعتها إلى حين حضور الغائبين عن الوطن؛ لذلك يصبح اللقاء هو كينونة الوجود: «لأنني الآن فقط أستطيع أن أكون معكم جميعاً.. أنتم أولادي فلا تتركوني مرة ثانية»⁽¹⁾. وهنا تتحول هذه الأم إلى رمز للوطن السليب الذي يبحث عن أهله، ويطلب منه ألا يتركوه. في ضوء ما سبق، يصبح الماضي بالنسبة إلى الشخصية الفلسطينية هو المستقبل؛ هذا ما يؤكد اللقاء بين الفتاة المقدسية والفتاة الحيفاوية عندما التقيا بعد هزيمة 67 في سجن الاحتلال؛ حيث يلتصق الشمل الفلسطيني. فإذا كان بعض الناس يعتقدون بأن فلسطيني الداخل (الـ48) اندمجوا في الحياة الإسرائيلية، فإن هذا الاعتقاد باطل كما يتبدى في لوحة «الحب في قلبي»، تقول الفتاة المقدسية في رسالتها إلى أمها عن صديقتها الحيفاوية من خلال الصداقة الحميمة بينهما: «نجلس حولها ونعجب من أفكارها. فلما سألتها ماذا يحلو لك في أغنية راجعون راجعون وأنت لم تنزحي ولم ترجعي بل بقيت في وطنك؟ أجابتنا: وطني؟ إنني أشعر أنني لاجئة في بلاد غريبة. أنتم تحلمون بالعودة وتعيشون على هذا الحلم، أما أنا فإلى أين أعود (...)» وحين نتحدث عن فردوسها المفقود وعن وطنها الذي تعيش فيه ولا تشعر بوجوده، ترده أبيات المثني التي تعلمناها منها، وصرنا نغنيها على أنغام حوليات أم كلثوم:

مخاني الشعب طيباً في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان
ملاعب جنة لوسار فيها سليمان لمار يترجمان

(...) وسألناها بما أنك تعيشين في هذه البلاد وتعرفين أكثر مما نعرف كيف تزين المستقبل؟

فأجابتنا بلوعة: ما أن أفكر بالمستقبل حتى يتراءى لي الماضي ماذا أقول لكُن؟ أما المستقبل الذي أحلم فيه فهو الماضي؟ وهل هذا ممكن؟⁽²⁾.

فالماضي - كما هو ملاحظ - هو الوعي الذي تتمسك به الشخصية الفلسطينية، وتطمح

(1) سداسية الأيام الستة والوقائع الثورية في اختفاء سعيد أبي النحس المشائل وقصص أخرى ص 28.

(2) م. ن. ص ص 49-50.

إلى تحقيقه، وهو بكل تأكيد ليس بصورته المألوفة، وإنما بالعودة الإنسانية من خلال عودة الشخصيات التي تشردت إلى وطنها. لذلك نجد إخوة الفناء الحيفاوية الستة قد تفرقوا في الشتات: «ففي أنحاء الدنيا، في الكويت، وفي السعودية، وفي أبي ظبي، وفي بيروت، وواحد بالقبر»⁽¹⁾.

وحتى القبر فإنه يتحول في سرديات حبيبي إلى البحث عن العودة، هذا ما نجده في لوحة «العودة» التي تبيض بهذا الإيقاع حتى في مستوى القبور، عندما تتحول البطاقات المكتوبة على شواهد الحجرية إلى تيمة الإصرار على الحياة ورفض الاستسلام، حيث كتب على إحدى البطاقات هذه العبارة: «هذه أرضي أنا .. وأبي ضحى هنا .. وأبي قال لنا.. حطمو أعداءنا». وعلى أخرى: «راجعون». وعلى ثالثة: «البيت لنا .. والقدس لنا». وعلى رابعة: «ولا تحسن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون» .. وهكذا⁽²⁾. ولعل الحقيقة المرة التي تسجلها السادسة نجدها مبثوثة في لوحة «الخزعة الزرقاء وعودة جيئة»، حيث العودة المقلوبة؛ أي العودة التي جاءت عن طريق الهزيمة لا عن طريق النصر، فالكل كان ينتظر أن يعود إلى أراضي فلسطين المحتلة في الـ 1948 بعد تحريرها من الاحتلال، ولكن الأمل الوطني ينكسر عندما تتوحد فلسطين تحت الاحتلال من خلال هزيمة الـ 67، ومن ثم تصبح العودة مسألة لقاءات إنسانية مشروطة صهيونياً بالترتيبات والرقابة والمنع؛ لذلك يوظف الروائي حكاية عودة جيئة الفلسطينية التي خطفها القنوك من أمها، وظلت والدتها تبحث عنها، وتبكيها حتى انهدمت وانطفأ الثور من عينيها، وبحثت عين الماء في البلدة .. ثم ما أن تعود جيئة بعد أن يحالفها الحظ كما هو حال الحكايات؛ حتى يعود إلى أمها بصرها ويعود الماء إلى النبع ... لكن بطل القصة التي نعود للزيارة أمها المعجزة تحيي عودتها عظام أمها وربما حواسها، يقول الراوي: «ورأيت المعجزة المنقصة في أسفل الدرج تقف على رجلها، وكانت تحاول أن تسمع، وتحاول أن ترى، وتحاول أن تفهم»⁽³⁾.

(1) سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشاكس وفصصين الثوري، ص 49.

(2) م.ن، ص 32.

(3) م.ن، ص 40.

لكن مع الفرح بهذا اللقاء، تبقى نبرة الحزن تلف الراوي الذي يسجل وقائع السداسية؛ وذلك عندما يعلن في نهاية هذه اللوحة تأجيل مسألة النظر في عودة المياه إلى النبع إلى حين التحرر من الاحتلال - على أية حال: «أما الوقوف على عين الماء حتى أرى هل عادت الحياة تدب فيه فأجلكه إلى يوم آخر»⁽¹⁾. ومعنى هذه العبارة أن عودة الماء لا تتحقق بالخرافات، وإنما بالنصر على الاحتلال، الأمر الذي يعني الانتظار أو التأجيل؛ لكي يجري الماء في العين، وتعود الحياة إلى الأرض والإنسان.

كما هو واضح من لوحات السداسية الست، فإن عملية البحث تهتم كثيراً بالوطن الذي أصبح يقع بكامله تحت الاحتلال، بل إن الأمر الفاعل هو استقراء طبيعة العلاقات التي تُنجز في بحث الفلسطينيين بعضهم عن بعض بعد الشتات أولاً، وبحثهم أيضاً في الوقت نفسه عن ماضيهم الذي يتمثل في أشيائهم وذاكراتهم وهو مستقبلهم... وهذا البحث سيكون هو ديدن الافتازيا التي تتميز رواية المتشائل أهم روايات إميل حبيبي، ولكنه بحث في سياقات رمزية عن وطن من خلال مجموعة من الرموز أو التداخل بين الخيال والواقع الذي كان محدوداً في السداسية؛ والذي يمكن تلّسه في بعض العبارات التي تصور حياة الفلسطيني تحت الاحتلال الصهيوني: «إن الخيال هنا يمتزج بالواقع حتى لا تستطيع أن تفرق الحقيقة عن الخيال، مثلما أمسينا بعد أن أوغلنا في العمر لا نميز بين ما وقع لنا في شتاتنا يوماً كنا نحلم آنذاك أن يقع لنا»⁽²⁾.

وهذا ما يؤكد دوماً أنّ الواقع الفلسطيني في ظل الاحتلال الصهيوني قد غدا أكثر خيالية من الخيال؛ لأن هذا الكيان استيطاني يعمل على إبادة الشعب الفلسطيني واستلابه في تاريخه وتراثه، وهذه هي نوعية الغزاة الذين يعدون صراعهم مع الفلسطينيين صراع وجود لا صراع حدود، وما زلنا نعد صراعنا معهم في سياساتنا العقيمة في المستوى السياسي الرسمي صراعاً على الحدود! لذلك تعد رواية السداسية رواية مؤسسة للفعل الصهيوني في الشخصية الفلسطينية وأرضها وحضارتها ومستقبلها!

الهوامش

- (1) سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 40.
- (2) م. ن.، ص 45.

رابعاً: البحث في المتشائل: فانتازيا الكوميديا السوداء

إن رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» تعد من أهم روايات حبيبي توظيفاً لإشكاليات البحث عن الوطن والماضي والاستقرار، في ظل ظروف خاضت فيها «إسرائيل» أهم حربين للاستيلاء على فلسطين والتكثير بشعبها وتهجيرهم. ويبدو أن صياغة بطل الرواية سعيد أبي النحس المتشائل قائمة أساساً على مفارقات البحث، حيث الرواية محكومة بهذه الحركة التي تظهر كأنها صفة ملازمة للشخصية.

١- الكتاب الأول: يعاد

بروي المتشائل أن أهم سمة من سمات عائلته هي البحث: «فهذه هي شيمة عائلتنا النجيبة أن نظل نبحث تحت أقدامنا عن مال سقط سهواً من صرة عابر سبيل، لعلنا نهتدي إلى كنز يبدل حالنا الرتيبة تبديلاً»^(١).

وهذا البحث كان يسبب غالباً الموت لهؤلاء الباحثين، فوالد المتشائل «شبح رأسه بحجر الطاحون لأنه كان ينظر في الأرض بين قدميه فلم يرقم بعدها»^(٢)، وتصبح نتيجة البحث على النحو الآتي: حيث يقول المتشائل للراوي: «ولكن يجب ألا تفهم من هذا الكلام أن جدودنا لم ينتهوا إلا برؤوس مهشمة، بل لقينا أموالاً ضائعة كثيرة جيلاً بعد جيل فلم تبدل شيئاً من حياتنا الرتيبة»^(٣).

وفي ضوء هذا البحث الفاشل عمومًا، يغير المتشائل من سياسة بحثه في عهد الاحتلال الصهيوني، فبدلاً من البحث في الأرض كما كانت تفعل عائلته، تحول إلى البحث في الفضاء: «وأما أنا فقرررت ألا أموت مفوس الظاهر كأبلافي. ومنذ نعومة أظفاري أفلتحت عن البحث بين قدمي عن كنز للخلاص، بل رحت أبحث عنه فيما فوق في هذا الفضاء الذي لا نهاية له في هذا البحر بلا ساحل، كما وصفه محيي الدين بن عربي»^(٤).

(١) سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وفضص أخرى، ص 79.

(٢) م. د. ص 79.

(٣) م. د. ص 79.

(٤) م. د. ص 81.

تبدأ الرواية باختفاء المتشائل في الفضاء، حيث يروي قصته للمعلم الذي اختاره كما اختارته المخلوقات الفضائية: «الأهم أن اختفائي جاء في أمر عجب ترفيت وقوعه طول العمر، وقعت العجيبة يا معلم والتقيت مخلوقات هبطت علينا من الفضاء السحيق، وأنا ذا موجود الآن في المعية، وأنا ذا أكتب إليك بسري العجيب هذا وأنا مخلق فوق رؤوسكم (...) كيف اختاروني لأنني اختونهم ظللت طول العمر أبحث عنهم وأنتظرهم وأعود بهم حتى لا مندوحة»⁽¹⁾.

والسؤال: لماذا كسر المتشائل صياغة البحث في الأرض كما كان يفعل أجداده ؟

ربما يعود هذا الأمر إلى الدولة الصهيونية الاستيطانية الجديدة التي لم تُجدِ بها خدمة المتشائل لها ومن قبله خدمة أبيه، كما أن هذه الدولة كانت تسجن الأرض وتطارد أصحابها لطردهم وتصفيتهم تحت شعار أرض بلا شعب لشعب بلا أرض، من هنا لم تعد الأرض في تناول المتشائل، لذلك كان ينتظر المتخذ من الفضاء، حيث اختار الهروب إلى الفضاء ضمن قاعدة أو مقولة الفلسطينيين الذين حاولوا العودة إلى أرضهم للزيارة بعد الهزيمة عام 1967، وهي أن «الذي هدم قرانا لا يعيدنا إليها»⁽²⁾.

يكرر المتشائل تلك القصة القديمة، وهي أنه قبل الاحتلال عندما كان طالباً في المدرسة أحب فتاة اسمها يعاد، وما أن عرف أهلها حكاية الحب هذه، حتى أخرجوها من المدرسة، «وأما يعاد التي لم تعد إلى القطار منذ كتاب المدير إلى أهلها فلم أعثر لها على أثر ولكن قلبي ظل مجروحاً بجيبها»⁽³⁾.

يحمل الكتاب الأول من الرواية عنوان هذه الحبيبة «يعاد»، التي تشكل هاجس البحث الأول .. كما أن هذا الكتاب يسجل المفارقات التي حدثت في حياة المتشائل قبيل عام 1948

(1) مدنية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اعتناء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى ص 59-60.

(2) م.ن.، ص 78.

(3) م.ن.، ص 71.

وما بعده، حيث نجد عدة عناوين تفضي إلى تجسيد حياة المنشائل في بدايات تكون دولة الكيان الصهيوني «إسرائيل»، يستثنى من ذلك اللوحة الأولى التي تسجل نهاية ما وصل إليه المنشائل تحت عنوان:

1- «سعيد يدعي لقاء مخلوقات من الفضاء المسحيق»، فمن هذه النهاية يروي المنشائل وجوده داخل كيان «إسرائيل»؛ وذلك من خلال العناوين التالية:

2- سعيد يعلن أن حياته في إسرائيل كانت فضلة حمار، 3- سعيد يتسبب، 4- سعيد يدخل إسرائيل لأول مرة، 5- بحث في أصل المنشائل، 6- كيف شارك سعيد في حرب الاستقلال لأول مرة، 7- ورود ذكر يعاد لأول مرة، 8- جلسة ليلة عجيبة في جامع الجزائر، 9- الإشارة الأولى من الفضاء المسحيق، 10- سعيد يقضي بسر عجيبة من أسرار عائلكه، 11- كيف لم يموت سعيد شهيداً في واد على الحدود اللبنانية، 12- كيف أنقذ الفجر الصادق سعيداً من الضياع في دياميس عكا، 13- كيف أصبح سعيد زعيم عمال في اتحاد عمال فلسطين، 14- سعيد يلتحق لأول مرة إلى الحواشي، 15- الدرس الأول في اللغة العبرية، 16- كيف لم يعد سعيد أبو التحس تيساً، 17- هل كان سعيد هو رأس الخيش، 18- الليلة الأولى وحيداً مع يعاد، 19- يا سعيد لا يهلك فإنني عائدة، 20- الجرح المفتوح.

فهذه اللوحات المشرونة ما هي إلا محاولة لإنجاز سعيد داخل «إسرائيل» مع التأكيد على أن اللوحة الأولى كانت نهاية وجوده في «إسرائيل» من الناحية الفعلية.. ومن خلال اللوحات نجد المنشائل في سياق الاندماج في خدمة الدولة الإسرائيلية المحتلة، هذا بعد أن يعيش بفضلة حمار - يقول عن اليهود: «في الحوادث كمنوا لنا وأطلقوا الرصاص علينا فصرعوا والذي رحمة الله عليه. أما أنا فوقع بيني وبينهم حمار سائب فجندلوه فنطق عوصاً عني - إن حياتي التي عشناها في إسرائيل بعد، هي فضلة هذه الدابة المسكينة - فكيف علينا أن نقوم حياتي يا أستاذ؟»⁽¹⁾.

إن هذا التساؤل الصارخ الساخر هو الوعي الفلسفي الحقيقي الذي يواجهه الفلسطيني حتى يعيش داخل ذلك الكيان المختلف عن أي استعمار واجهته فلسطين..

(1) سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المنشائل وقصص أخرى، ص 62.

يبدو رحلة المتشائل الأولى رحلة مليئة بالعار، فهو يقطع الحدود اللبنانية إلى فلسطين بفضل سيارة دكتور من جيش الانقاذ، كان يقاقل أخته في عيادته .. وهو يشعر أنه يكمل بعد قيام الدولة الصهيونية رسالة والده التي خدمها قبل قيامها، مما أشعره أنه يشارك في حرب الاستقلال، وما أن يلاقي الأدون سفسارشك ضابط المخابرات الإسرائيلي الذي يعطيه عشر ليرات إفزلاً، ويقول له: «أبوك خدمنا خذ هذه وكل»⁽¹⁾. ثم يصبح زعيماً لاتحاد عمال فلسطين في خدمة هذه الدولة، ثم يصل إلى قناعة أن حركته في الدولة الجديدة ولغته يجب ألا يكونا في غير خدمة هذه الدولة؛ وذلك بعد أن يخطي ويحاول أن يعيد صلاته بماضيه، فيعنفه الضابط يعقوب، ويصفعه، ثم يسامحه، ويقول له: «ليكن هذا درساً لك، وتعلم أنه لدينا وسائل حديثة تضبط بها حركاتك وسكناتك حتى ما تهمس به في أضغاث أحلامك، وبأجهزتنا الحديثة نعرف كل ما يدور في هذه الدولة وخارجها فلا تعد إليها مرة ثانية»⁽²⁾. ومن هذه الحادثة يعترف المتشائل بأنه «تيس»؛ لأن عليه أن يحدد حركاته، وأن يحفظ أسراوه وبخاصة سر لقاءه بالرجل الفضائي في دياميس عكا، فهو يسخر من يعقوب في هذا الشأن في مونولوج داخلي: «فلو كان يستطيع حقاً أن يحصي عليّ حركاتي وسكناتي لكان سجل عليّ لقائي الغريب برجل الفضاء، ولكنه لم يفعل . فقررت أن أطمئن إلى هذا الأمر فأزور صاحبي الفضائي في دياميس عكا، فقد يحتاج إلى الحذر كما أنا محتاج إليه»⁽³⁾. وتعد العلاقة مع المخلوق الفضائي أو الفضائين هي الشيء الوحيد الذي أصبح المتشائل يصبك عليه في داخله؛ حتى لا يعرفه الجهاز الأمني الذي أصبح تابعاً له في الدولة المحتلة . فهذه اللغة الذاتية هي الجسر الذي تخرج منه المتشائل عن إطار أزمته، لأنه يجب أن يحافظ على هذا الحلم الذي يفرغ من خلاله مكيونه، حتى لو كان هذا التفريغ عن طريق الوهم أو التخيل أو ما يمكن أن يصنعه الإنسان من خلال ما يخرج به عن واقعه؛ يقول له

(1) سداسية الأيام السنة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 93.

(2) م. ن.، ص 100.

(3) م. ن.، ص 101.

المخلوق الفضائي: «عندكم يخرج الإنسان على الناس باسمه أما نحن عندكم فأنتم الذين تطلقون علينا الأسماء التي نستريحون عليها . سبني المهدي الذي استراح أجدادك عليه أو الإمام أو المنقذ»⁽¹⁾.

ومعنى ذلك أن فتازيا الاختفاء التي بدأت الرواية حالها بها، هي البحث عن المنقذ المتخيل الذي استراح عليه المتشائل، ومن ثم استراح على الطريقة التي يفرغ من خلالها ما لديه من أزمنة حادة، تولدت مع الكيان الجديد الذي تشكل على خلفية الأرضية، التي يسعى كل فلسطيني في الداخل والخارج إلى العودة إليها. وما دام الاحتلال يمتلك الوسائل كافة التي تجعل الأمل محدوداً، فإن مسألة الهروب إلى التخيلات للتفرغ النفسي، تصبح مسألة مبررة؛ يقول المتشائل عن نفسه: «لتبدأ من البداية . كانت حياتي كلها عجيبة، والحياة العجيبة لا تنتهي الا بهذه النهاية العجيبة . حين سألت صاحبي الفضائي كيف أوتعموني؟ قال هل لديك من بديل؟ فمتى كانت البداية؟ كانت البداية حين ولدت مرة أخرى بفضل حمام»⁽²⁾.

فمن الولادة بفضل موت الحمام الذي أنقذ حياة المتشائل من الموت على أيدي جيش الاحتلال الصهيوني، إلى الاختفاء مع الفضائيين في ظل هذه الدولة المحتلة وجهازها الأمني المجرم الذي استعبد المتشائل... تتحقق إشكالية البعد المأساوي المنتمج في الكوميديا السوداء في حياة المتشائل بظل الرواية، الذي كان أضعف من «دون كيشوت» في التفاعل مع أوهامه التي كان يعتقد أنها حقيقة، وأنه يجب أن يخفيها - متخذاً الاحتياطات كلها بعيداً عن عيون جهاز العدو الذي يخدم فيه .

يعاد:

تمثل يعاد ذلك الحب الأول في حياة المتشائل، وتمثل في داخله - بعد الاحتلال - الهاجس الذي يبحث عنه دائماً بمعاناة وألم: «كنت حين تلح الحاجة عليّ ويستفرغني

(1) سدامية الأيام السنة والوفائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 89.

(2) م.ن، ص 61.

الفراخ، أقعد مفتوح العينين أو أمشي مفتوح العينين، فلا أرى سوى يعاد، فأقبض بيدي على يدها، ثم أضمتها إلى صدري فتروح في غيبوبة، لم أقم منها مرة وأنا في مكثي في اتحاد عمال فلسطين إلا على أبي مصطفى الأعرج وهو ينقض عليّ بحصاه لأنني تركته ينتظر خارج المكتب نصف نهار، بعد أن قلت له أن ينتظرنى ربع ساعة⁽¹⁾.

ثم يلتقي بها في الواقع عندما تأتي إليه في بيته؛ لتعنفه على عماله لإسرائيل... وتطلب منه أن يساعدها في الإفراج عن أبيها ومن معه في سجن الاحتلال، بعد أن أخبرها الناس أنه (المنشائل) رأس الخيش (الجاموس) الذي وشى بأبيها ومن معه من الرجال لاستخبارات الاحتلال. وفي ظل لقاء ساخر مأزوم بينهما، يتمكن المنشائل من إقناع يعاد وأختها أنه لم يكن رأس الخيش: «لقد اقنعت يعاد وأختها بأنني لم أكن رأس الخيش، ولكنني أصبحت منذ تلك الليلة خرقة الخيش»⁽²⁾. باعتباره فاشلاً في تحقيق حبه ليعاد؛ لأنه عاجز عن حمايتها والحفاظ عليها!!

هكذا تمتلئ هذه الرواية بالنحولات التي يتحول إليها المنشائل سلبياً؛ فهو مرة يكون حماماً، وأخرى نساءً وثلاثة أهبل، ومرة... ومرة... حتى يغدو متداخلاً مع الصفات السلبية كافة؛ إذ إنه لم يستطع أن يدافع عن يعاد بالتضحية بحياته من أجلها، عندما أتى إليها الجنود، وأخرجوها من عنده، وطردوها إلى خارج الحدود، وهي تردد بكل جرأة: «هذه بلدي داري وهذا زوجي!»⁽³⁾. ولم يفعل هذا الزوج الفاشل العاجز (المنشائل) أي شيء لينقذ حبيبته، ويبقيها في وطنها ودارها!!

لم تعد يعاد إليه مرة ثانية، رغم أنه بقي ينتظرها طوال عشرين عاماً (المدة الواقعة بين هزيمتي 1948 و1967). ولم يعد يملك منها إلا تلك الرسالة التي بعثتها إليه تخبره فيها أنه زوجها، وتطلب منه أن يساعد أباه ومن معه في الخروج من سجن الاحتلال. وغدت إيجابيته الوحيدة أنه يحتفظ بهذه الرسالة في كيانه كله تحدياً للمجهز الاستخباراتي الصهيوني الذي يخدم فيه: «هي الورقة السرية الوحيدة التي احتفظت بها طول هذه الأعوام؛ لكي أرفع

(1) سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المنشائل وقصص أخرى، ص. 102.

(2) م.ن.، ص. 105.

(3) م.ن.، ص. 108.

نفسى بأننى قادر على تحدي الجهاز . ولأننى اعتبرتها عقد زواج⁽¹⁾. ومع هذا الانتظار كان الجهاز الاستخباراتي مثلاً يعقوب، يستغل حبّ المتشائل ليعاد على هذا النحو من المواعيد الكاذبة دوماً: «وعدني أن يتدبر الأمر مع أولي الأمر، وأن يجدوا يعاد، حتى ولو كانت في قطر، وأن يعيدوها إلي» .

- بشرط واحد يا سعيد وهو أن تكون ولدناً طيباً.

- حاضر .

- وأن تخدمنا بأمانة .

- حاضر ...

- وقال: بالطبع سيطول الأمر بعض الوقت .

ولكنه طال طول الوقت⁽²⁾.

هكذا ينتهي الكتاب الأول من الرواية، وهو محكوم بتبجتيين رئيسيتين: إحداهما الالتقاء بالمخلوقات القضاية، التي تمثل المنقذ التوهمي من دائرة الحصار التي يعيشها المتشائل في الدولة الصهيونية، وفي خدمة جهازها الاستخباراتي من خلال استغلاله وتوريطه في هذا العمل . والثانية فشل إعادة يعاد إليه، عندما توصل المتشائل هذه العودة عن طريق التفاني في الخدمة لأعدائه: «كنت لا أنام ولا أهدأ وأنا لاحق الشيوعيين وأعرض عليهم (...) فما أن تظهر نتيجة انتخابات حتى يستنصحبني (يعقوب) هائجاً مائجاً:

- راحت يعاد عليك كيف سمحت للشيوعيين أن ينالوا كل هذه الأصوات ؟

- أنا ؟

- يا الله ! خيرها بغيرها⁽³⁾.

كتاب باقية:

بينما عالج كتاب يعاد إشكالية الفلسطيني، وهو يحاول العودة إلى فردوسه المفقود

(1) سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 109.

(2) م.ن.، ص 111.

(3) م.ن.، ص 112.

(وطنه) - بشكل خاص - فإننا نجد كتاب باقية يعالج إشكالية حرائك الفلسطينيين الذي أحصي في دائرة المواطنين داخل وطنهم (صمدوا على أرضهم)، ومن ثم لم يتعرضوا للطرد الإجمالي بعد قيام الدولة الصهيونية، وإنما واجهوا المضايقات التي تعبر عنها الرواية في مقولة مختصرة، سجلها السارد على هذا النحو: «حاربتهم فانهزمتم، فأصبحتم وأموالكم حالاً لنا فبأي قانون يطالب المغلوب بحقه؟»⁽¹⁾.

من هذا المنطق الاستعماري الاستيطاني الصهيوني العنصري تتعمق ظاهرة التحول والتلاشي لدى المتشائل والآخرين في مواجهة امتلاكهم أو استعبادهم من قبل الدولة الجديدة. هذا ما نجده تحديداً في لوحة «كيف تحول سعيد إلى هرة تموء»؛ فهذا المخلوق الفضائي يقول لسعيد المتشائل عنه وعن أبناء شعبه: «أما أنت فتقمصت هرة، أما هو فتقمص شاعراً، وكلاكما يهرب حتى يتنفس، ويختق حتى لا يموت، ومنهم من احترق الأدب عاجزاً، ومنهم من هرب من موقفه بتغيير موقعه، وآخرون أخفوا عورة العجز بورقة الحكمة وآخرون بالفلسفة...»⁽²⁾.

بتزوج المتشائل باقية من بلدة الطنطورة الفلسطينية، التي دمرت ولم يبق من أهلها سوى هذه الفتاة، ثم أنجب منها ولداً، كانت تريد أن تسميه على اسم أبيها (فتحى)؛ لكن الجهاز الاستخباراتي كثر عن أنيابه تجاه هذه التسمية المرتبطة بحركة فتح الثورية؛ ليصبح اسمه «ولاء» في دلالة رمزية على الانتماء والولاء للوطن والثورة على الاحتلال... وأيضاً إيهامه بولائه للدولة الصهيونية!!

والمهم هو أن باقية تدخل المتشائل معها في لعبة بحث جديدة، لم يتوقعها منها يوماً، وهي التي تشك بحفظه للسر، وهو لا يحفظ سراً إلا ما ندر عن الجهاز الذي يعتقد أنه يعرف كل الخفايا؛ حيث تطلعه على الكثر الذي دفته والدها على شاطئ الطنطورة المدمرة؛ فتقول له: «في كهف، في صخرة، تحت سطحه، يسكن صندوق حديدي مليء بذهب كثير، مصوغات جدتي ووالدتي وأخواتي ومصوغاتي، وضعه والدنا هناك وأخفاه وأعلمنا بأمره،

(1) مداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 134.

(2) م. ن.، ص 123.

حتى يلجئ إليه كل محتاج منا إليه . أريد يا ابن عمي أن تدبر أمرنا حتى نعود إلى شاطئ الطنطورة خلسة، أو أن نعود وحده فنتسلل الصندوق من مخبئه، فيغني ما فيه عما أنت فيه، وأنا لا أريد لأولادي أن يولدوا محدودي، لقد تعودت ألا أتأفف إلا بحرية يا ابن عمي⁽¹⁾. ومقابل هذا الكثر الذي تقدمه باقية الطنطورة للمتأمل، يقدم لها كثره المشيع بالحذر والخوف الشديدين كما تعلم ذلك من والده: «ولما لم يبق لي والدي - رحمه الله - من متاع الدنيا غير الحذر، فقد جعلت أحمل لها هذا الميراث صبرة وعشية، فقلت لها: قال والدي - رحمه الله - إن الناس يأكلون الناس، فحاشا أن تلق بمن حولك من الناس، إنما عليك أن نسيء الظن بكل الناس، حتى ولو كانوا إخوتك من بطن أمك ومن ظهر أبيك»⁽²⁾.

ثم تنهي حكاية صون السر والبحث عن الكثر في أعماق البحر: بأن يصبح ولاء في سن النضج، حيث يعلن العصيان على الدولة الصهيونية وينتمي إلى الثورة الفلسطينية. يقول المتأمل: «ولاء ابني وحيدى هذا الشاب الحي الضئيل الذي يأكل القط عشاءه أصبح فدائياً وأعلن العصيان على الدولة»⁽³⁾.

لقد أنشأ ولاء مع اثنين من زملائه خلية سرية في الطنطورة، وانتشلوا الصندوق الذي يحتوي على السلاح والذهب (سر باقية)... ثم تلتحق به أمه بعد أن حاصره الجيش المحتل؛ حيث أحضر الجهاز الأمني أمه مع أبيه (المتأمل) لإقناعه أن يسلم نفسه ومن معه رحمة بأبيه وأمّه؛ لكنه يرفض هذا الاستسلام الذي يعني بالنسبة إليه الاختناق والموت، يقول: «أبيت إلى هذا الكهف كي أتأفف بحرية... مرة واحدة أن أتأفف بحرية... أحترس بكلامك يا أحترس بكلامك.. أريد ألا أحترس بكلامي مرة واحدة! كنت أختنق! ضيق هذا الكهف يا أماء لكنه أرعب من حياتكم! مسدود هذا الكهف يا أماء ولكنه منفذ!»⁽⁴⁾.

وجه ولاء الخطاب إلى أمه، ولم يوجهه إلى أبيه؛ لهذا يبقى المتأمل وحيداً بعد أن تلتحق باقية بابنها ولاء، فتتضمم معه إلى المقاومة والثورة، ولم يعد المتأمل يملك غير

(1) سداسية الأيام الستة والوفائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 133.

(2) م. ن.، ص 135.

(3) م. ن.، ص 146.

(4) م. ن.، ص 150.

احتضان «الترانستور» لسماع الأخبار: «لما سمعت أن من بين كتائب الفدائيين كتيبة باسم الطنطورة أخذت أقل التوافق وأسئلني على فراشي وأنا احتضن الترانستور»⁽¹⁾؛ دلالة على الانتماء إلى الوطن في مقاومة الاحتلال الصهيوني، بالنظر إلى أن الثورة الفلسطينية هي الوسيلة الوحيدة لتحرير فلسطين؛ حتى لدى هؤلاء العاجزين أو المتشائمين بسبب القمع، لكن تمنعهم أخبار هذه الثورة، التي غذا يشارك فيها أبناؤهم وزوجاتهم!!

إن الأمل يتحقق من خلال هذا الوعي الذي أدرك أهمية انطلاق المقاومة من الأرضية التي لم يكن يتوقعها الاحتلال... هذا هو الأمل الذي ظل يماحك العالم السري الخفي الذي يراه المتشائل منقضاً لهزيمته، بل إنه هو المخرج من المهانة التي تتابع وجوده داخلها بسبب تلك الدولة الصهيونية التي تجسد امتهانه وقتله مهما يتقاني في خدمتها. بل إن عنوان الكتاب «باقية» يشير إلى أهمية البقاء، وأن ما يمارسه المتشائل، قد يكون ولا بد أن يكون في درجة من درجته وعياً بأهمية البقاء حتى في مستوى الثنائية المعيشية المتناقضة؛ فإذا كان المتشائل قد خان الناس في خدمته للعدو الصهيوني ظاهرياً؛ فإن ما يحتفظ به من أسرار وصمود، يساعد على الاقتناع بما تمتلكه هذه الشخصية من الخير نحو المستقبل. ويكفي أن يكون النص المثبت على بداية كتاب باقية ناصباً على العلاقة الحميمة بين الفلسطيني ووطنه:

«كما تحب الأم

طفلها المشوها

أحبها

حبيتي بلادي.

سالم جبران»⁽²⁾.

كتاب يعاد الثانية

في الكتاب الثالث من الرواية، وهو بعنوان «يعاد الثانية» الذي يأتي في أثناء هزيمة حزيران 1967 ويعيد لها، يسجل المتشائل ما وصل إليه من أزمة اغترابية مأساوية لا مثيل لها؛

(1) سداسية الأيام الستة والواقع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 156.

(2) م. د.، ص 111.

حيث وجد نفسه في ليلة مظلمة على خازوق في كابوس، وكان هذا بالتحديد ليلة الهزيمة؛ حيث سقط ما كان يأمله من النصر في داخله السري خلال عشرين عاماً، لكنه لم يعد يجد شيئاً مجدياً بعد الهزيمة؛ حتى إنه بحث عن سترة يستر بها عورته فلم يجدها؛ «جاءت النهاية حين استيقظت في ليلة بلا نهاية، فلم أجديني في فراشي، فزارتني البردية، فعددت لها يدي أبحث عن سترة فإذا بها تقبض ريح (...) فما بالي أظن قاعداً على هذا الخازوق نحزمني البردية ثم تتشرني لا ستر ولا ظهر ولا أنيس ولا أنزل؟ هذا خازوق في كابوس لا محالة. كابوس عن خازوق»⁽¹⁾.

هذا مثال للتعبير عن أصداء الهزيمة على المشائل؛ إذ إنه رغم خدمته للأعداء للصمود على أرضه، فقد ظل يعيش على أمل كبير منذ عام 1948، ينتظر فيه النصر في مرحلة قاصلة، ثم ها هي قد جاءت الهزيمة الحقيقية في حزيران عام 1967؛ ليتحطم أمله، ويكتشف أنه غداً على خازوق في ليلة شديدة البرودة؛ لذلك لم يفتن إلى أنه كان مواطناً إسرائيلياً وأن إسرائيل هي التي انتصرت في هذه الحرب على العرب، فقد رفع على بيته الخرقة البيضاء للاستسلام، عندما سمع مذبذب الأخبار العربية في الإذاعة الإسرائيلية يطلب من العرب أن يرفعوا أعلاماً بيضاء فوق أسطح منازلهم دلالة على الاستسلام.

هكذا أخطأ المشائل بعد الهزيمة في حزيران، عندما ظن أن الخطاب الموجه إلى عرب الضفة الغربية وقطاع غزة أنه موجه إلى العرب في فلسطين عموماً؛ لذلك يعتقله جهاز الاستخبارات الإسرائيلي، ثم يتفكرون في تاريخه الذي خدم فيه دولة الاحتلال؛ ليكتشفوا أنه لم يفتان في خدمتهم، فيقول له يعقوب بناء على شكوك الرجل الكبير: «لماذا لم تعشق سوى يعاد، ولم تتزوج سوى باقية، ولم تنجب سوى ولاء؟»⁽²⁾. هذه الأسئلة - بكل تأكيد - تحمل إجهاض الأمل الذي كان ينتظره الفلسطيني في فلسطين المحتلة عام 1948، في التحرر من الاحتلال الصهيوني؛ لكن ما حدث كان خازوقاً في دلالاته الرمزية العميقة، عندما احتلت إسرائيل بقية فلسطين في عام 1967م.

(1) سداسية الأيام الستة والوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المشائل وقصص أخرى، ص 161.

(2) م. د.، ص 163.

تسجن الاستخبارات الإسرائيلية المتشائل في سجن شطة الرهيب، ويطلقون منه أن يكون عبئاً لهم على المساجين العرب، ينقل أخبارهم إلى مدير السجن، كان هذا الطلب بعد أن يوسعوه ضرباً مبرحاً؛ لكن بعد هذه الحادثة وبعد هذه الهزيمة المرة يحدث التغير الحقيقي في حياة المتشائل؛ وذلك عندما يجد الفرق شاسعاً في السجن بينه وبين الفدائي الفلسطيني الشاب سعيد بن يعاد الأولي، وهو أخو يعاد الثانية... حينئذ يعلن المتشائل عصيانه للجهاز الأمني أو الاستخباراتي الإسرائيلي رافضاً التعاون معهم، رغم كل الضغوط التي ضغطوا بها عليه، وأيضاً رافضاً كل إغراءاتهم التي حاولت أن نخدعه، بل أخذت تصفه بالأمانة والتفاني في خدمة الدولة (المحتلة)...!!

كان الهزيمة الفلسطينية هنا أفقدت المتشائل صبره على خدمتهم؛ لأن نافذة الأمل نحو النصر أغلقت أمام وجهه؛ فغدا عاجزاً لا يهش ولا ينش!! يصف حالته هذه معهم بقوله: «جاءني الرجل الكبير مهدداً بأنهم سيظلون ورائي من سجن إلى سجن حتى أهلك حبساً أو طليقاً أو أن أعود إلى خدمتهم».

- حلوا عني واركبوا غيري.

- هل تتوهم أننا نجد أمثالك ملقنين على قارعة الطريق؟

- قضيت نصف عمري في خدمتكم، فدعوا البقية أعيشها كبقية خلق الله لا أهش ولا أنش⁽¹⁾.

إن هذا الموقف الذي يسجله المتشائل بعد الهزيمة لهو محاولة منه أيضاً للتمرد على الهزيمة بالدرجة الأولى؛ لا على الاحتلال؛ لأن المتشائل لم يخدم الجهاز إلا بقدر ما كان سياسياً؛ ليضمن بقاءه على أرضه التي هي مصيره ووجوده... من هنا كانت الهزيمة هي الشجرة التي قسمت ظهر بعير الوهم بالنصر، وسجلت العربي الذي عاشه المتشائل بعد كابوس الخازوق المتشكل في الهزيمة مرة أخرى.

هكذا يكتشف المتشائل أوهامه، عندما اعتقد بأنه التقى بحبيبه يعاد بعد الهزيمة الثانية (1967)، وهي كما هي لم تتغير لأنها ابتها، فما حدث هنا هو انزياح آخر للوهم الذي كان

(1) سداسية الأيام الستة والوفائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وفصله أخرى، ص 174.

يبحث عنه المتشائل، عندما يتواجه أو يلتقي ببعاد الثانية ابنة بعباد الأولى فيظنها حبيبته (الأم).. وكان السنوات العشرين التي مرت بين الهزيمتين بلا قيمة زمنية لها؛ إذ كانت بداياته سلبية وهي تتعلق بانتظار العاجز للعودة من خلال النسل والمخاطرة إلى ماضيه وإلى الثورة الفلسطينية، ثم عندما قامت الحرب الثانية لتحقيق له آماله المكللة بالنصر وتحرير الوطن من الاحتلال، جاءت الهزيمة معولاً كسر مجاديفه وأمراره التي أخفاها عن الجهاز الاستخباراتي؛ لذلك بدأ يطالب هذا الآخر العدو أن يتركه في حاله كي يشجع كأس هزيمته، لا يهش ولا ينش... وفعلًا كان عنيداً في رفضه للتعاون مع هذا العدو بعد احتلال بقية فلسطين؛ لأنه فقد أمله الوحيد في العودة إلى ماضيه (فردوسه المفقود)، الذي بحث عنه ليل نهار؛ أي فلسطين بعد زوال هذا الاحتلال الغاصب عنها.

لقد وجد المتشائل نفسه تجاه أن يقلل مثل الشباب انتظار بعباد الثالثة، حيث سيستغرق عشرين سنة أخرى لتحقيق أمل النصر والتحرر، أو أن يأس بسبب تقدمه في السن... لذلك يبقى سلبياً، عندما يرى جنود الأعداء يفعلون بعباد الثانية ما فعلوه بعباد الأولى، وهي تصرخ بهم: «هذا بلدي، داري، وهذا عمي»⁽¹⁾.

لم يعد أمام المتشائل بعد الهزيمة إلا أن يقعد على خازوقه؛ يقول للمعلم الذي ينشر رسائله: «الذي جرى هو أنني ذهبت وقعدت على ذلك الخازوق. وجدني مرة أخرى متربعا وحيداً على رأس ذلك الخازوق، الذي بلا كابوس يحط على صدري ليلة ليلة بلا انقطاع فلا أقوى على ازاحته عن صدري أو على أن استيقظ على خازوق في كابوس. والخازوق الحقيقي هو ذلك الوسواس الذي لم أستطع أن أفكه عني أن ماذا سيحل بك يا ابن النحس لو ظهر أنه ليس بكابوس بل خازوق واقع»⁽²⁾. فخازوق الواقع هو الكارثة الحتمية لوقوع الهزيمة على الفلسطيني، وهو الذي كان محملاً بآماله العريضة كي تتحرر فلسطين من مغتصبيها؛ لذلك لا يستغرب مثل هذا اليأس والنشازم والنحس والكآبة التي صاحبت هزيمة حزيران 1967!!

ومع عمق مأساة المتشائل على الخازوق الذي أصبح مصيره في نهاية الرواية؛ فإنه لم

(1) سداسية الأيام الستة والواقع النورية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 192.

(2) د. م.، ص ص 193-194.

يبقى أمامه إلا الهروب عن طريق الفانتازيا؛ لأن الواقع الذي غدا يعيشه بعد هزيمة حزيران أفقده أمله وقدرته على مواصلة الحياة، ولم يعد قادراً على خدمة الاحتلال سراً لأماله في نيل الحرية من خلال الثورة، كما إنه لم يعد قادراً على الحلم بعودة يعاد الأولى، أو الالتحاق بباقية وابنه ولاء، أو حماية يعاد الثانية وأخيها سعيد ابني يعاد الأولى... لذلك يحدث الهروب، الذي لا بد منه للمشتائمين عن طريق شيخ الفضائيين في صيغة رمزية دالة على الأثر القاتل العلقم لهذه الهزيمة:

«صحت: سيدي شيخ الفضائيين ليس لي غيرك !

قال: أعرف ذلك .

قلت: جئت في وقتك.

قال: لا أجيتكم إلا في وقتي.

قلت: أنقذني يا ذا المهابة .

قال: أردت أن أقول: هذا شأنكم . حين لا تطيقون احتمال واقعكم النحس ولا تطيقون

دفع الثمن اللازم لتغيير تلجأون إلي . إلا أنني أرى هذا الأمر أصبح شأنك وحدك . قل: إن شاء الله . واركب على ظهري ولنمضي»⁽¹⁾.

ثم تنتهي رسائل المتشائل إلى المحترم أو المعلم الذي ينشر رسائله في جريدته بالتحاقه بالفضائيين .. وعندما يمارس المحترم البحث عن هذا المتشائل، بدءاً من حيث كانت تصله هذه الرسائل من عمكا، يصل في بحثه إلى مشفى المجانين، وهنا لا يجد شخصاً باسم سعيد أبي النحس المتشائل، وإنما وجد شخصاً باسم آخر مشابه، كان قد توفي قبل عام، وهو اسم «يشير الظن وهو معدي نحاس الملقب أبو الثوم ويقال أبو الشوم» (...). كذلك مضى المحترم الذي تلقى هذه الرسائل العجيبة وفي قلبه رغبة في أن تساعدوه في البحث عن سعيد هذا . ولكن أين ستبحثون؟»⁽²⁾.

بكل تأكيد، سيكون البحث عن سعيد أبي النحس المتشائل لدى الفضائيين نوعاً من

(1) سداسية الأيام الستة والوفاة الثورية في الخطأ سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 195-196.

(2) م.ن.، ص 197.

الجنون؛ لأن سعيد المتشائل هو الفلسطيني الذي وجد نفسه فجأة مجبراً على الاندماج في الاحتلال الصهيوني وخدمته؛ حتى يحافظ على بقائه الرمزي على أرضه، وفي الوقت نفسه كان يتأمل ويتفكر أن تنقلب المعادلة؛ فينتصر العرب في حزيران، ويحرروا فلسطين... لكن العكس هو ما حصل، فقد احتلت إسرائيل بقية فلسطين.

لذلك وجد المتشائل نفسه على الخازوق؛ حيث الاندماج بين الواقعي والكابوسي في حياته، وحينئذ لم يبق أمامه إلا الهروب من مصيره المؤلم بتلك الحالة الغريبة من التلاشي والضباب والجنون والوهم.. حيث تسجل الرواية في النهاية رؤية الحقيقة والتاريخ التي تجعل الفلسطيني داخل الأرض الفلسطينية المحتلة، يعاني الضياع حتى في حالات جنونه وموته وحيادته المطلقة.. وعندئذ تصبح مسألة البحث عن الإنسان الضائع مثل مسألة البحث عن الكنز، وحتى نجدهما لا بد أن نتعثر بهما، ومن يبحث بدون أن يتعثر كأنه مثل من يدهن بفرشاة ودلو بلا فاع، كما تقول خاتمة الرواية، التي تجعل آخر سطر فيها هو التساؤل عن طبيعة البحث التي تسعى إلى إشراك الآخر، وتحديداً العربي أو الفلسطيني المغترب في بحثه عن ذاته في هذه الهزيمة المرة، التي يتحقق كنزها في مقاومة الاحتلال أو التعثر في المقاومة بحثاً عن النصر:

«... كيف ستعثرون عليه يا سادة يا كرام دون أن تتعثروا به؟»⁽¹⁾

فمن هذه النهاية الداعية إلى التأمل في إشكالية البحث عن الكنز (الثورة) الإنسان النافر، يجري وعي البحث الذي لا يعني - بكل تأكيد - مجرد البحث عن إنسان واحد ووحيد، لم يعد يمتلك مصيره الإيجابي فحسب، وإنما هو دعوة إلى البحث عن الخروج من المازق الذي وجد المتشائل نفسه فيه بعد الهزيمة وامتدادها الذي تمخض عن حدوث حرب تشرين 1973م، التي بعدها بعض العرب نصراً قومياً، وهي معركة لم تحقق شيئاً يذكر في التغيير من مصير هذا الاحتلال الغاصب، الذي أكدت إمكانية استلابه للأرض بعد أن أسقطت حرب تشرين إمكانية صلاحية الخيار العسكري في تحرير الأرض والإنسان، ونحويل المعركة إلى معركة مفاوضات.

من هذا الطرح الإشكالي لأبعاد القضية الفلسطينية، والحلول التي يمكن البحث عنها

(1) مذاهب الأيام الستة والوقائع الغريبة في اعتقاد سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ص 197.

للتخلص من واقع الاحتلال الصهيوني الذي مثل بنية الكابوس بالنسبة إلى الفلسطينيين، وجعل من شخصية المشاغل (الرمز الفلسطيني في احتلال 1948) شخصية متشابهة إلى حد ما مع شخصية جحا العربي، ولكن بصياغة أكثر مأساوية، ما أكد أن الرواية قدمت رؤية مهمة في معالجة وضع نمطية معينة من الناس داخل الأرض الفلسطينية المحتلة؛ حيث تشكل صياغاتهم في خدمة الدولة الصهيونية في مقابل عجزهم عن مواجهتها ومقاومتها نتيجة لظروفهم القاسية المستلبة في ظل هذا الاحتلال، الذي يشكل أداة قمعية عنيفة، وأنهم لا بد أن يتأملوا أو يتشاءلوا في انتظار أن ينقذهم العالم الخارجي، سواء أكان فلسطينياً مشتتاً، أم عربياً محيطاً بفلسطين، أم إنسانياً مهما كانت درجته.. لذلك إذا كان المشاغل قد هرب مع الفضائيين بعد أن تحقق خازوقه في الهزيمة، والذي لم يجد من ينقذه منه من خلال حركة الآخر المتبثلة في المقاومة من جهة أو في الدولة المحتلة من جهة أخرى... فإنه في بحثه هذا يبحث عن خازوق أخف من خازوق الهزيمة!

فهو عندما يلجأ إلى الرجل الكبير في الدولة المحتلة، ويطلب منه المساعدة قائلاً: «الخازوق يا عم»، ويقول له: «ما هو بخازوق بل هواني تلفزيون (...) افعد على هوانيك واسترح»⁽¹⁾، فإنه يدرك من خلال هذه الإجابة أن الاحتلال لن يكون غير خازوق بالنسبة إليه؛ لذلك كان البحث عن الفضائيين أو الأوهام في ظل هذه الدولة المحتلة؛ للتخفيف من درجة «الخازوق» أو الخوزقة، وهنا تبدو المطالبة بالتخفيف من حدة الخازوق أو الهزيمة: «ألا يوجد لي مكان تحت الشمس إلا فوق هذا الخازوق؟ ألا يوجد لديكم خازوق أقصر ارتفاعاً أقعد عليه؟ ربع خازوق نصف خازوق ثلاثة أرباع خازوق؟»⁽²⁾.

خامساً - إخطية: البحث المتضاد

في رواية «إخطية» التي تقدم موضوعاً تعري فيه وعي الدولة الصهيونية المزيف، يعلن حبيبي في مقدمتها أنها رواية تنتمي إلى الخيال والوهم، ربما تحرزاً من الرقيب الصهيوني.

(1) سدنية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشاغل وقصص أخرى، ص 194.

(2) م. ن.، ص 195.

ويتم هذا بطريقة ساخرة، نعلن اغتراب الفلسطيني الشديد في وطنه. يقول في نص الإعلان: «هذه الرواية هي بنت خيالي الشرقي المجنح». ولذلك فإن أي شبه بين شخصياتها أو إحداها وبين أشخاص واقعيين هو ابن عرض، ما جنحت إليه عن قصد. بل أكاد أقول دفعاً للشبهات إن أي شبه بين حياف هذه الرواية وبين حياف هذه البلاد هو محض هذيان نوسطالجي (...). ترى هل الأمر الذي جعلني في حاجة إلى الاحتراس هذه المرة هو اهتزاز ثقني بقيام حرية الحنين إلى هذه البلاد في هذه البلاد - إلى حياف في حياف⁽¹⁾.

الإشكالية التي تطرحها الرواية هي توقف حركة المواصلات فجأة في مدينة حياف الفلسطينية المحتلة أو ما يطلق عليه الروائي السكنة القلبية أو جلطة المواصلات... ولعل أهم إشكالية تطرحها هذه القضية هي البحث عن السبب أو الأسباب التي أدت إلى ذلك من بين الأسباب الواقعية، وبخاصة أن تكون بسبب أعمال قذائية وكذلك من بين الأسباب الخيالية؛ كأن يكون السبب يعود إلى صحن طائر على طريقة «سيف من السماء مسلول»، حيث يثبت الروائي في مقدمة الرواية حكاية مأخوذة من مروج الذهب للمسعودي في زمن الخليفة المعتضد، وهي: «في هذه السنة ظهر للمعتضد شخص في صور مختلفة في داره، فكان تارة يظهر في صورة راعب ذي لحية بيضاء وعليه لباس الرهبان... وتارة يظهر بيده سيف مسلول... فكانت الأبواب تؤخذ وتغلق، فيظهر له أبن كان في بيت أو صحن أو غيره...»⁽²⁾. فما بين الاحتراس من واقعية عقاب ما يروى إلى توظيف هذه الحكاية الخيالية، تتحقق بعدية التضاد بين الواقع المخيف وانتظار متقد ما أو معاقب ما، يحضر من السماء، ولعل البيتين اللذين يفتنهما الروائي للمتنبئ في الصفحة الأولى من الرواية، فيهما ما يكشف عن سر مخفي يعرفه الراوي أكثر من غيره. يقول المتنبي:

لك يا منازل في القلـب منازل أقفـرت أنت وهـن منك أوامـل
وأنا الذي اجتلب المنية طـرفه فـمن المطالب والقـتيل القائل⁽³⁾.

(1) إميل حبيبي: إخطية، كتاب الكرمل، قبرص، نيقوسيا، 1985، ص 7.

(2) م. د. ص 9.

(3) إخطية، ص 5.

فالراوي يعلن أنه اكتشف سر جلطة المرور بعد عشر سنوات من وقوعها مستفيداً من حكاية لغز الأمير الفاضل، الذي لم يهتد إلى حله سوى ابن الوزير الأصغر: «والحق يقال لم أفطن إلا أخيراً إلى أن مرور أكثر من عشر سنوات على يوم السكة القلبية التي عطلت الحركة في شرايين مدينة حيفا، دون اعتداء الناس والمسؤولين عن الناس إلى سببها أو أسبابها هو مفتاح هذا اللغز. كما كان مرور الزمن ولو ساعة مفتاح اللغز في حكاية الأمير الفاضل وأبناء الوزير الثلاثة»⁽¹⁾.

تنقسم الرواية ثلاثة دفاتر، أطولها الدفتر الأول، وهو بعنوان «شخصي»، حيث يقدم الراوي مجموعة من الشخصيات، وبالتحديد من العرب الذين دارت حولهم الاتهامات في تعطيل حركة المرور، حيث يصور التحريات والتحقيقات في صور ساخرة. دائماً نجد في هذا الدفتر مستلوحات تفضي إلى معالجة المشكلة من خلال ما حدث، وما يتصور عما يحدث من تحقيق تعسفي في القضاء العربي تحت نير الاحتلال، وهو القضاء الذي يبدو منهما حبشاً حلاً. كما تصور غرائبية ما يحدث في فلسطين مع الدولة الصهيونية الجديدة، وما يطمح إليه الراوي وغيره من امشحاض الذكريات القديمة التي كان فيها وطن فلسطيني حقيقي، علماً بأن الاحتلال لا يعترف بوجود مثل هذا الوطن، بل يعترف بمرحلة التحرير من الإنجليز الذين كانوا يسيطرون على اليهود في فلسطين، وهنا تنقلب الحقائق؛ لتبدو مشوشة مغالطاً فيها...

ثم تنتهي إشكالية التحقيق والبحث عن السبب أو الأسباب على نحو «اهتمام هيئة التحقيق العليا بظاهرة المسلح الفلسطيني المثلث اهتماماً جديداً وواسع النطاق» (...) وصدرت الصحف في اليوم التالي بعنوانين ضخمة عن المسلح الفلسطيني المثلث الذي ظهر في عز الظهيرة، واتجه من حيفا القوقا نحو حيفا التحت»⁽²⁾.

هكذا تصل الأجهزة الأمنية الصهيونية إلى قناعة أكيدة عن هوية الفاعل، بناء على

(1) م.ن.، ص 12.

(2) م.ن.، ص ص 45-46.

شهادة سيدة إسرائيلية عجوز قالت: «إنها شاهدت مخرباً فلسطينياً شاباً ملثماً بكوفته الفلسطينية يتأبط «كلاشنك ويمر سريعاً بين السيارات المنجلطة»⁽¹⁾.

ويطرح الدفتر الثاني من الرواية، وهو بعنوان «خطبة»، تحقيق الجهاز الأمني مع فلسطيني يحمل الجنسية الأمريكية، وهو في السنين من عمره عاد إلى فلسطين بعد ثلاثين عاماً من احتلال مولده وموطنه حيفا تحت شعار زائر، لكنه في حقيقة الأمر عاد ليبحث عن ماضيه متخفياً؛ الأمر الذي تحاربه الأجهزة الأمنية: «اشتد خفقان قلب عبد الكريم لما أدرك أنه مظل على شارع عباس بعد غيبة ثلاثين عاماً (...) لم يجرب حتى الآن شعور المتسلسل إلى بلد محرم على قدميه أن تطأه وهو موجود في ذلك البلد . وهو يحس الآن إحساس المتسلسل بالخوف من أن يضبطوه في كل لحظة متلبساً بحقيقة مشاعره . متلبساً أو منشئاً بهذه الحقيقة»⁽²⁾.

إن عبد الكريم أبا العباس يترك زوجته الأمريكية وابنته الوحيدة معها؛ لأن هذه الزوجة تعصر على أنه من «إسرائيل» لا من «الستين».. وهو يتمسك بوطنه، حيث أبلغ زملاءه من العرب والزواج: «أنه خلف في الوطن ابناً بكراً اسمه عباس، وسوف يعود في يوم من الأيام للبحث عنه . فتاداء العرب بأبي العباس وتاداء الزوجة باسم «أباس» . وها هو اليوم عائد إلى شارع عباس»⁽³⁾.

ليست هذه الحقيقة التي يحتزنها عبد الكريم أبو العباس إلا صورة ساكنة في أعماقه التي تبحث عن الوطن الذي لا يمكن نسيانه، مع أهمية الإقرار بما قد يواجهه من السلطة الصهيونية المحتلة، وهذا ما يحدث عندما يُلقي القبض عليه بعد خمسة أيام أو ستة من «السكنة الحربية»؛ لتسج الصحف عنه أنه مجرم، بل «جاء في الصحف فيما بعد أنه انهار منذ اللحظة الأولى، فأخذ في التعاون مع المحققين بلا حرج، واعترف بجميع الجرائم

(1) خطبة، ص 45.

(2) م.ن.، ص ص 54-55.

(3) م.ن.، ص 55.

المنسوبة إليه، وفادهم طواعية بلا إكراه إلى مختلف الأماكن التي اقترف فيها جرائمه الأمنية العديدة»⁽¹⁾.

يسترجع الراوي حكاية إخطية التي حدثت قبل سنوات من عام 1948، وهي فتاة عربية جميلة حملت سفاحاً، وأنجبت طفلاً، ثم غابت.. وتأتي عودة عبد الكريم محملة بالبحث عن إخطية، وقد شاهده «إسرائيليون» - كما يخبره المحققون - في يوم الحادث قد قذف نفسه من سيارة التاكسي، وراح يركض وراء فتاة كانت تركض في وسط الشارع ما بين السيارات المزدهمة حافية وحاسرة، تلبس ثوب النوم، وتحمل طفلة في عمامها الأول، وهو يصرخ: إخطية. وهكذا تصبح علاقة الحب القديمة بين أبي العباس وإخطية هي علاقة إجرامية، كما تقول الصحف الإسرائيلية: «إنه هارب من جريمة أخلاقية ارتكبها في زمن الانتداب» أيام العرب «وكان عقد أواصر علاقة غير شرعية بشخصية مشبوهة في إسرائيل، عاد الآن لكي يصل ما انقطع منها وليحييها»⁽²⁾.

بعد ذلك، تتحول المسألة في ذهن عبد الكريم إلى حالة من الوعي بخرافة ما يزعمون؛ لأنه ليس من المعقول أن يحضر الماضي بشكله وبصورته. قد يتمنى أن يحدث لقاءه بإخطية، لكن أن يتهموه بحضور الماضي إليه، فهذه هي المسألة الإشكالية التي راح الاحتلال يحاربها ويعدها جريمة حتى لو كانت في مخيلة الفلسطيني: «كيف سيقنعهم بأن ما يدعون أنهم شاهدهه عنها وعنه ما هو إلا أضغاث أحلام - أحلامه؟ وهذا هو الأمر الخارق الذي لو اخترق دماغه لأصابه بالجنون. فهو لم يشاهدها ولم يجر وراءها. ولكنه تمنى لو أن ذلك قد حدث»⁽³⁾.

كانت حياة عبد الكريم أبي العباس حياة لف ودوران من شارع عباس، إلى طرابلس، إلى بيروت، إلى السعودية، إلى نيويورك، إلى ديترويت، إلى شارع عباس أخيراً؛ حيث العودة إلى «المتزل الأول» إلى «الحب الأول»، بحثاً عن ماضيه قبل أن يوارى في التراب.

(1) إخطية، ص 56.

(2) م.ن.، ص 68.

(3) م.ن.، ص 63.

لقد تصور عبد الكريم أبو العباس أن إخطية أنجبت طفلاً (رغم أنها أنجبت طفلة)؛ لذلك هو ابنه؛ فيطلق عليه اسم «عباس»؛ أي اسم الشارع الذي كان يسكنه.. كان يحب إخطية، وكانا يتبادلان الرسائل من خلال تجاويف أعشاش الحمام في سور المدرسة، وهذا ما كان يفعله العشاق؛ إذ كان لكل عاشقين مكان معين توضع فيه الرسائل؛ لهذا عندما عاد هذا البطل الباحث عن ماضيه، توجه إلى التجويف المعروف بينه وبين إخطية، وفعلاً وجد أربعين رسالة موجهة منها إليه، كانت تضع في كل عام رسالة.. لكن مثل هذه العلاقة الغرامية القديمة، لم تعد مقبولة في الواقع الجديد تحت الاحتلال الصهيوني؛ لذلك تُصور هذه الرسائل على أنها شيفرات من التخريب والإجرام. تقول إحدى حكايات التحقيق التي نشرتها الصحف: «كان عبد الكريم الأمريكياني يتبادل الرسائل طوال أربعين عاماً عبر فتحة من فتحات ذلك السور مع إحدى المخبرات، ممن قررت الجامعة العربية في زمن أمينها العام عزام باشا إبقاءهن للتخريب على الدولة الناشئة من داخلها ولتفريغ الأجانب والسرطان»⁽¹⁾.

هكذا تصبح المفارقة عميقة بين من جاء يبحث عن ماضيه مثملاً في حبه الذي ضاع منه ومن يصور هذا الحب المندثر في صورة من صور الإجرام. وهذا ما يجعل الراوي، وهو صديق قديم لعبد الكريم العباس، ومن أحبوا إخطية أيضاً، التي تتحول إلى رمز لفلسطين الماضي (قبل الاحتلال)، يقول: «إن إخطية من تلك الظواهر الكوتية التي وجدت لكي يعترف الناس بها لا أن تعترف بهم»⁽²⁾، ثم يعلن بأسلوب التساؤل تلك القيم الدرامية المأساوية بين ما يبحث عنه الفلسطيني في ماضيه الحميمي وما يضعه الاحتلال في دائرته الاستيطانية العنصرية: «أما كان يحق لنا ما يحق للأولاد في كل زمان وفي كل مكان؟ (...). فبأي ماضي يهددوتك بالكشف عنه يا عبد الكريم؟ بما يسمونه تعسفاً بالحب؟ هل يعرفونه؟ لو كانوا يعرفونه لأبقوا دغلاً بكرأ نلعب فيه الغميضة أو غبيضة صنوبرية نشرق الحب إليها

(1) إخطية، ص 68.

(2) م.ن.، ص 75.

أو سطح بيت خلواً من السواري والصهاريج، كنا فتبادل فيه نقش أسمائنا المختارة زوجين زوجين ذكراً وأنثى، كما خطفهما ربهما الخالق»⁽¹⁾.

تنتهي حكاية البحث لدى عبد الكريم بأن يُعَدَّ إلى أمريكا، على أن يمنع دخوله إلى البلاد (فلسطين) المحتلة مرة أخرى، وإن فعل ذلك يحبس حتى يموت في الحبس. ولم تنته الرواية مع هذا القرار الصهيوني التعسفي؛ لأن الراوي يقتنع بأن عبد الكريم لم يغادر شارع عباس إطلاقاً.. ثم يكشف لنا هذا السر بأن اسم عبد الكريم هو ثلاثة إخوة: «لم يكن عبد الكريم سوى اسم العائلة. وكانوا أشقاء ثلاثة: عبد الرحمن، وعبد الإله، وعبد القدوس. وكانت أمهم نصرانية من قرية عيلين، والدهم من آل عبد الكريم من حيفا، وكانت لهم أخت اسمها سرو»⁽²⁾.

وبذلك ينتهي هذا الدفتر بالدعوة إلى البحث عن إخطية الحقيقية، وعن حبيبها الحقيقي من الأشقاء الثلاثة، الذين كل واحد منهم اسمه عبد الكريم. وكذلك البحث عن سرو أو «سروة» التي اختفت بطريقة أسطورية.. وفي ضوء هذا الرحيل يعلن الراوي في نهاية الجزء الثاني من الرواية خراب شارع عباس بعد رحيل الماضي؛ حيث بدت صورته مأساوية: «أفقر من أهله شارع عباس. ذهبت سروة وإخوتها كما ذهبت من قبلها إخطية»⁽³⁾.

وأخيراً، يجيء الدفتر الثالث من الرواية وهو بعنوان «وادي عبق» مليئاً بالدلالات وإشكاليات البحث عن الماضي، وهي إشكاليات ميزت صورة الأشباح الفلسطينيين من الخارج ومن الداخل، وهم يبحثون في كل ناحية عن «إخطية» التي ضاعت مع ضياع الوطن. ويبدو أن هذا البحث سيتحول في نهاياته إلى نوع من أنواع الجنون، بل إن الفضاء الذي أصبحت تشكل فيه حيفا بعد ست وثلاثين سنة (زمن الرواية) هو فضاء وادي عبق الذي يخلو من الناس (أي من الفلسطينيين) مع حضور الشياطين (أي من اليهود). من هنا يؤكد الراوي وحدته وغربته في مواجهة الآخر المشابه، وفي مواجهة المكان مع اغترابه

(1) إخطية، ص 69 - 71.

(2) م.ن.، ص 79-80.

(3) م.ن.، ص 84.

الفعلي وسط السكان الطائرين من اليهود والصهاينة، وبذلك يكرر معنى البيتين التاليين ولفظهما:

- ذهب الذين أحبهم ويغيت مثل السيف فردا
- أغرت من أهلها حواء فالقضييات فالرقباء

كما إنه يؤكد جنونه من خلال الضحك من كل شيء في حيفا/ وادي عقر امتداداً للمثل المعروف « ثمر البلية ما يضحك »، يقول: « ضحكت. ضحكت حين انتهت إلى نافذة مفتوحة (...) وضحكت حين لاحظت أن امرأة فوق شرفة (...) ضحكت حين وجدني أسرع في سيري (...) ضحكت حين وجدتني أتعاشي اللقاء (...) ضحكت حين تناريت (...) ضحكت حين قلت (...) وضحكت حين أخبرتي (...) ضحكت حين دخل زوجها (...) ضحكت لأنني كسرت (...) ضحكت لأنني وجدتني (...) ضحكت حين راجعت ذاكرتي (...) فضحكت في عبي مما سيضطون به من تأويل (...) ضحكت في عبي حين انتهت (...) طرحت السلام عليه وأنا أضحك في عبي (...) فأغرقت عبي بالضحك (...) انطويت على نفسي فأغرقت بالضحك من نفسي (...) كاد صدري يتفجر بالضحك المكثوم في صدري فازدت نجهماً أمام النظارة . نظري الشارد لا يلتقي أنظارهم الشاردة . كل منطوي على عفرته . فلماذا لا تلقي عفارتنا؟ هل نلتقي؟⁽¹⁾ ».

فما يقدمه الراوي من التفاعل الدرامي في سخرية سوداء بين الضحك والمأساة في صياغة من صياغات الجنون، هو الوعي الذي أصبح يحكم حركة الفلسطيني في البحث عن ماضيه، حتى تشكل هذا الماضي في سياق من الاغتراب الذاتي عن الآخر المشابه، وأصبح كل فلسطيني يحمل مأساته وحده، ولا يملك التصريح بها للآخرين.. إلا أن اللقاء الذي جمع بين الراوي وصديقه القديم الذي أصبح في الحاضر مثل الهندول؛ لأنه يسير من حيفا يومياً بكامل أناته إلى وادي النسناس في اللحظات نفسها ومن المكان نفسه.. ولم يكن هذا الصديق إلا عبد الرحمن العيد الكريم، وهو أخو عبد الكريم أبي العباس، الذي طرد

(1) إخطية، ص 89-92.

إلى أميركا بعد الجبلطة أو السكتة المروية.. فقد زاره الراوي في بيته ليرى صورة الماضي متجسدة فيه، بل إنه يجد إخطية زوجة له؛ فهي عجوز مقعدة وربما خرساء.. ويكتشف أنها لم تنجب سفاحاً، يقول: «ولدت إخطية كسيحاً وأذهلني عبد الرحمن حين قال إنه ازداد تعلقاً بها حين علم هذه المزية فيها، قال لو لم يكن الجيل كسيحاً لكرهناه. ولو لم يكن البحر كسيحاً لأغرقنا. ولا تتألق إخطية إلا بمن يحبونها. وهذا - قال - هو السر الذي دعيتكم سرورة إلى اللحاق بها في الأعالي كي تروه، فظنتم الظنون بإخطية. إن إخطية لا تلد سفاحاً. علّمت سرورة الصعود، فصعدت إلى الشرفة فكانت رسول إخطية إليكم.

- فأني اسم حضرة سرورة في أعلى الشجرة ؟

- اصعدوا تروا.

- فمن كان يحمل رسائل إخطية بعد أن صعدت سرورة ولم تعد ؟

- أنا⁽¹⁾.

من خلال هذا الاكتشاف، يتغير وعي الراوي تجاه الاغتراب الذي تصبح إخطية موجودة فيه بعد البحث المضني عنها، وما كانوا يتصورونه عنها من القوة في الجمال والاحتجاب والتمنع عن عشاقها، ثم وقوعها في العلاقة غير الشرعية، ثم اختفائها بعد أن حملت سفاحاً.. ما هو إلا أوهام.

وبذلك يعلن الراوي صرخته الأخيرة: «ذهب الذين أحبهم وبقيت إخطية»⁽²⁾. ولكن إخطية كسيحة وخرساء، اعتمدت في اتصالها على الآخرين؛ على سرورة، وعبد الرحمن. ومن هذا المنطلق يصبح لكل فلسطيني إخطيته الخاصة به، التي يبحث عنها، ولعل اكتشافها كمأساة لا يتم إلا من خلال التقاء عقاريتهم ببعضها بعض. وهنا تعلن نهاية الرواية وهي مصرّة على البحث عن أبعاد المأساة الفلسطينية من خلال البحث عن إخطية (فلسطين الماضي): «في لحظة من اللحظات، في شارع من شوارع حيها المكتظة بالسابلة وبالسيارات خرجت العقاريت من الصدور، والتفت في وادي عيفر في زائعة النهار، كل يسأل عن إخطية: كيف

(1) إخطية، ص 89.

(2) م. ن.، ص 93.

تركها؟ ولماذا تركها؟ وكيف حالها من بعده؟ إخطية الكسبح لولا سرودة. إخطية الخرساء لولا... لولا عبد الرحمن؟⁽¹⁾.

لقد جاء الاحتلال الصهيوني لفلسطين (إخطية) بانقلاب بركاني، فتغير كل شيء، واندرثر الماضي؛ يقول الراوي: «لم يبق البركان منا سوى رماد وبضعة أفواه تنفخ في رماد، وريح تعصف بقاع حنصاف»⁽²⁾. ومن ثم أصبح الاحتلال الصهيوني ظاهرة «من ظواهر الكابوس الذي استيقظنا عليه دون أن نحلم به ودون أن يفك عنا»⁽³⁾. وتحقق من فعلي البركان والكابوس الصهيونيين إشكالية البحث في هذه الرواية، وهي إشكالية متعلقة بمخزون المأساة الذي جعل من كل جملة في هذا الخطاب الروائي القصير إيقاعاً يتفخ في الكشف عن المأساة والبحث عن تراجيديا أبعادها من خلال اغتراب الإنسان الفلسطيني وانذرار مكانه، بفعل الغزو الصهيوني الاستيطاني.

سادساً - سرايا بنت الغول: البحث من خلال الحكاية الشعبية

توظف رواية «سرايا بنت الغول» الحكاية الشعبية القائمة أساساً على إشكالية البحث، والروائي يتنبه منذ البداية من خلال مقدمة الرواية (أو خطبة الرواية) لأهم عناصر الخرافة في حكاية «سرايا بنت الغول»؛ حيث يقول: «اخترت هذا الاسم - «سرايا بنت الغول» - عن أسطورة فلسطينية قديمة، قد تكون شائعة عربياً، عن فتاة صغيرة محبة للاستطلاع تخطفها الغول في إحدى جولاتها الاستطلاعية اليومية. تبناها وأمكنها فصره المشيد في أعالي جبل. فذهب ابن عمها يبحث عنها في البراري. وكانت مشهورة بجداول شعرها الطويلة، والتي لم يمسها مفص. فكان يناديها، وهو يبحث عنها: «سرايا يا بنت الغول دلي لي شعرك لأطول». فسمحته فدلث له جديلة، فتعلق بها وصعد عليها. فندست مخدراً في شراب الغول فقام لا حراك فيه فانسلت مع ابن عمها وعادت إلى قريتها»⁽⁴⁾.

(1) إخطية، ص 93-94.

(2) م. ن.، ص 87.

(3) م. ن.، ص 86.

(4) إميل حبيبي: خرافية سرايا بنت الغول، دار عربسك، حيفا، 1991، ص 5.

والمفارقة العميقة التي يسجلها الروائي بين الخرافة والرواية، هي فشل بطل الرواية في بحثه عن سرايا التي أحبها في الصبا في حين نجح بطل الخرافة في الانتصار على الغول، وأعاد ابنة عمه؛ يقول حبيبي: «أما بطل روايتي فقد مضى في طول الرواية يبحث عن فتاة كان أحبها في صباه، ثم أشغلته همومه اليومية عنها، فأهملها حتى عادت وظهرت له في شيخوخته. فمن هي سرايا هذه؟ ومن هو الغول؟»⁽¹⁾.

في الفصل الأول من الرواية، وهو بعنوان: «يا يابا»، لا يبحث البطل عبد الله عن ماضيه كما كان يبحث أبطال روايات حبيبي الأخرى؛ وذلك لأن الماضي هو الذي يحضر، وهو الذي يبحث عن عبد الله الذي يفقد مسكوناً بهذا الماضي، دون أن يتشغل بالبحث عنه.

فسرايا بطل الرواية التي أحبها البطل، قبل خمسين عاماً، عندما كانا صبيين في المدرسة، غابت قبيل نكبة 1948، ثم ما هي تعود صبية كما الخرافات، وهي أشبه بالخيال؛ لأنها لا تظهر للبطل، كما كانت تظهر في الماضي من خلال علاقة عشق بين مراهقين صغيرين؛ فالشيخ عبد الله أصبح يعيش مع ماضيه في سياق كابوسي، وبخاصة أنه يعمل صياداً على شاطئ قرية الزيت المنسوفة المساكن على ساكنيتها⁽²⁾، وقد «تجا منهم إلى سوريا من كان ساعيتها في حقله، فلم يدفن تحت الرمل»⁽³⁾.

في ظل هذا المكان الكابوسي، يحضر كابوس سرايا؛ ليجد إلى ذهن البطل صورة الأشباح الهائمة، التي عادت إلى الوطن الضائع المحتل، تبحث عن ماضيهما بعد الهزيمة الثانية في عام 1967، كما هو حال روايات حبيبي كلها.

ولعل حضور سرايا من الناحية الزمانية يأتي بعد حرب بيروت 1983، حيث انتشرت أنباء عن تسلل جديد إلى فلسطين، يقوم به المنشغلون القدامى. وحيث نرى صورة سرايا على هذا النحو بالنسبة إلى البطل: «جسم نحيل وضامر خلته لصية في مقببل العمر (...) خلت أنها نادتنى يا (يابا)»⁽⁴⁾.

(1) روايت الغول، ص 5.

(2) م. ن.، ص 5.

(3) م. ن.، ص 13.

(4) م. ن.، ص 14.

يدعو أن ما تصوره سعيد أبو النحاس المتشائل، عندما حضرت يعاد الثانية، ها هو يتكرر أيضاً عند عبد الله الصياد في علاقته الحميمة بسرايا الجديدة، مع فارق رئيس، وهو أن المتشائل حاول أن يصدق حضور يعاد دون أن تتغير، في حين يتشكك عبد الله من هذا الحضور: «هل من الممكن أن ألقاها بعد هذا العمر الطويل؟ وهل تبقى صبية بعد هذا العمر الطويل؟»⁽¹⁾، ولم يعد يشك في أنها سرايا القديمة؛ لأنها نادته (يايا)!!

يعود عبدالله من خلال تفاصيل الرواية، التي يسجل فيها سيرته الذاتية استناداً إلى التركيز على رواية ضمير المتكلم، إلى الماضي المليء بالحب والعشق والمكان الجميل قبل الاحتلال الصهيوني لفلسطين، ولكن بصورة جديدة، وهي صورة الأبوة بحكم سنه: «وأنا أسير وراءها مأخوذاً أعتدي إليها من رجوع صوتها، وهي تناديني بين الفترة والفترة يا يايا». الصوت صوت سرايا من قبل حوالي نصف قرن، تأخذ بيدي وترتقي بي وادي العشاق»⁽²⁾.

طوال الرواية، ونحن لا نصل إلى قرار نهائي بشأن من هي سرايا؟ إذ لا ندرك هل هي جنية؟ أم إنسية؟ أم إنها مجرد خيال، حضر من الماضي بصورة جديدة؟! فعندما يعود البطل إلى مرتفعات الكرمل من خلال سرايا الجديدة، حيث كانت المرتفعات تشكل بؤرة ماضيه، يبدأ يتساءل في مواجهته عن هذا الرجوع الجديد لسرايا وللماضي معاً: «هواجس المسألة الذاتية: في أي حياة؟ في أي زمن؟ كنت ألفت هذه النواحي»⁽³⁾. فسرايا نعتزج بالمكان الذي يتحول هو الآخر إلى صياغة أسطورية، يختلط فيها الطيف أو الخيال باللحم والدم بالأرض/ الواحة: «أخرج يا طيف سرايا من تحت عليفة معلقة على سفح الوادي الصحري، واضحك واغرق بالضحك؛ فيزول السحر؛ ويعود صاحبنا إلى حياته الرتيبة. ولكنه يعلم علم اليقين بأن سرايا آدمية من لحم ومن دم، وأنها واحة من بتاييم ماء ومن أشجار دائمة الخضرة ذات ظلال وارقة لا سراب واحة. سرايا موجودة وجود الكرمل يكرزه المعطاء والقياس،

(1) سرايا بنت النون، ص 28.

(2) م. ن.، ص 36.

(3) م. ن.، ص 39.

تشاهده وتسمعه وتشمه وتذوقه وتلمسه في آن واحد، لا مجرد رؤيا من رؤى الكرمل⁽¹⁾. وهذه الحواس التي يتشبث بها عبد الله بأرضه/ وطنه وماضيه، تتأكد فيها شخصية سرايا بصفتها فلسطين المحتلة.

من خلال هذه التيمة التي تمتلئ بها الرواية، ندرك بأن سرايا هي الوطن الفلسطيني المحتل، بكل أبعاده التي تؤكد الغياب والحضور معاً: غياب سرايا إثر الهزيمة في عام 1948م، وحضورها بصفتها ماضياً حبيباً ومكاناً مشبعاً بهذا الماضي الإنساني الفلسطيني، يقول عبد الله: «نظفت العاصفة تناديه بيا يا يا بابا. ورأها آخر ما رآها واقفة في وسط الوادي تلوح له تلويحة الوداع (...) ولا أتخيل الموت يأتيني قبل أن تأتيني سرايا؛ لعلنا نتفق على لقاء⁽²⁾؛ فالامتزاج بين الماضي (رحيل سرايا وضياها بفعل الاحتلال) والمستقبل (عودة سرايا إلى ماضيها قبل الرحيل) هو سرايا القيمة الجمالية المطلقة، التي تعيش داخل الفلسطيني عن فلسطين قبل أن يحتلها الصهاينة.

فمن الوداع إثر الهزيمة الأولى في سياق العشق، إلى أمل اللقاء في سياق الأبوة، تتحدد إشكالية البحث عن الماضي وتتجدد أيضاً؛ ليتم حضوره في المستقبل؛ انطلاقاً من كون ماضي الفلسطيني هو مستقبله المعلوم دوماً؛ أي أن يزول هذا الاحتلال الصهيوني الغاصب، وتتحور فلسطين. ولكن كيف يكون ذلك؟

ليس مهماً أن نحضر سرايا عشيقته، كما كانت قبل الهزيمة الأولى، لكن المهم هو أن نحضر كاتبة مثل العنقاء التي تتجدد باستمرار أو مثل «جينة» في الحكاية الشعبية الفلسطينية تحت الاحتلال الصهيوني، وهذا الحضور المهيمن داخل الشخصية الفلسطينية، هو ما ينبغي أن يتحقق في المستقبل؛ لأن الإصرار على بقاء سرايا كما هي، مقابل شيخوخة البطل أو أي فلسطيني آخر، هو حقيقة ديمومة توهج الأمل في تحرير فلسطين، هذه الصبغة سرايا، التي تؤكد دوماً عودة الماضي الفلسطيني الذي يرفض أن يموت أو يندثر أو تجهضه مخالب الهرم والشيخوخة، ومن ثم فإن سرايا هي التي تبحث عن عشافها وآبائها، فتتجلى لهم في

(1) سرايا بنت الغول، ص 42.

(2) م.ن، ص 46.

كل حين، إلى أن نتحرر نهائياً من تشردنا وغربتنا واحتلالها ؛ لأن سرايا هي فلسطين التي ستبقى صبية مهما كان عمرها؛ أي إنها المعشوقة والابنة معاً بالنسبة إلى الفلسطينيين^(١)

ويقدم الروائي في الفصل الثاني، وهو بعنوان: «يا ماء» - المعاناة الحقيقية التي يواجهها العربي الفلسطيني بسبب بقاء الاحتلال الصهيوني على أرضه، من خلال تكثيف صوته التذمر المتشكل في تكرار لفظة: «وبعدين» التي يفتح بها الفصل^(٢). فالذين خرجوا من الوطن في ريعان الشباب محملين بأمل العودة، بعضهم عاد في زيارة قصيرة محملاً باليأس والشيخوخة، وكذلك كان حال الذين بقوا تحت الاحتلال؛ فإنهم كانوا يأملون بعودة التازحين، ثم أصبح الأمل مقتولاً لديهم، كما توضحه الرواية من خلال سيرة عبد الله الصياد الذي لا يستطيع حماية طيف حبيبته سرايا الذي عاد إليه في شيخوخته؛ فما هو يتساءل عن مكان آمن كي يلتقي بهذا الطيف بعد استلاب الأرض الفلسطينية وحصارها: «هل من نفق تحت الشوارع نلتقي فيه آمين يا سرايا؟»^(٣).

فالمكان لم يعد قادراً على حفظ الأسرار أو تأمين اللقاءات بين الفلسطينيين.. إنه المكان الذي يتجسد في تكرار عبارة البطل: «مشيت في درب الآلام» مرات عديدة، هذه الجملة التي تجعل صور الماضي الإيجابي قبل الاحتلال صوراً غائبة في الحاضر بعد الاحتلال: «مشيت على معالم الصبا وأطلاله الباقية، تلك التي تحولت عنا وتلك التي لم يبق أمام عيني منها سوى شجرة بلوط مستحبة أو صخرة مشو حشة على شاطئ البحر أبت أن تستحي. واستنطقت هذه المعالم. استعلفتها أن تدلي لي ضفيرة من ضفاير شعرها فأتمدمن عليها وأصعد ذراعاً ذراعاً في قعر بئر النسيان إلى فوق ثم إلى فوق ثم إلى فوق ذراعاً ذراعاً. سوف أشد حيلي وأشد حيلي حتى أبلغ فتحة البئر، وفي نهاية الصعود والارتفاع ستمد إلى سرايا يدها وتشيلني دفعة واحدة. - سرايا يا بنت الغول دلي لي شعرك لأطول»^(٤).

وفي مقابل هذه اللغة الباعثة عن الخروج من عمق المأساة الفلسطينية تحت الاحتلال

(٣) سرايا بنت الغول ص 48.

(٤) م. ن.، ص 57.

(٥) م. ن.، ص 59.

الصهيوني، يعلن عبد الله الصياد يأسه من مواصلة البحث، يقول: «فلا يطلبن مني قارئ من قراء هذه السيرة أو قارئة أن أقضي أيامي الباقية في البحث عنها في بيوت مدينتي التي اختفت عن ناظري هي أيضاً»⁽¹⁾.

فالبطل حي، لكنه يرى المكان الفلسطيني أمامه يتحول ويتغير ويموت بفعل الاحتلال الصهيوني، فيصرخ صرخة الشعور بالنهاية: «إنه لأمر مفرح أن تعيش ويموت الجيل (...) تعالوا وقفوا معي فوق هذه الصخرة، وانظروا كيف تموت الأجيال، كيف يموت الكرمل!»⁽²⁾. إن عبد الله الصياد هو الغول؛ حيث ذاكرته تتعمق أو نستغول في البحث عن ماضيه: «فلماذا لا يكون الغول من الإيغال؟ وهل من إيغال أشد غولاً من إيغال طفل، وحيداً، في البراري المسكونة؟»⁽³⁾. فهذا البطل المخترب الوحيد يعاتب والد سرايا على غيابه وغيابها معه، متخوفاً من عدم اللقاء بها قبل موته: «عاد يضرب كفاً بكف ويهتف معانياً القضاء: لماذا غبت يا عماء فغابت سرايا معك، أشد الغياب إيلاًماً هو الفراق الذي تعرف في قرارة نفسك أن لا لقاء بعده. فهل حقاً لن ألتقي سرايا؟ يا عماء!»⁽⁴⁾.

فقد أتاه طيف سرايا بعد غيبة امتدت خمسة وثلاثين عاماً، فهو يراها حاضرة في المكان الذي تجلّى فيه بقايا الماضي؛ لذلك يرى المستقبل في ماضيه، حيث نستدعي ذاكرته حواراته معها على النحو الآتي، يقول:

«- أنت الكرمل يا سرايا.

- والبحر ورملة وأسماك وأصدافه؟

- والبحر ورملة وأسماك وأصدافه.

- والحبوت؟

- والحبوت الذي آوى يونس إلى جوفه.

(1) سرايا بنت الغول، ص 77.

(2) م. ن.، ص 89.

(3) م. ن.، ص 89.

(4) م. ن.، ص 98.

- حين يلفظني الكرمل والبحر .

- لن أظلك»⁽¹⁾.

من هذه الحوارية المشبعة بالماضي الإيجابي الممتلئ بالحب والحنان يتبّه عبد الله الصياد إلى واقعه الراهن المتشكّل بعد الهزيمة وضياح سرايا (فلسطين)، حيث كانت البداية صرخة سرايا الراحلة، فيجد نفسه فتيلاً بطريقة فاجعة: «صاحت سرايا فجأة، فهيّطت هيّطة طائر أصابت رصاصة صياد مقتله (...) يهبط هبوط حجر أحسم ألقى على الأرض من على هبوطاً عمودياً»⁽²⁾. بل إن غياب سرايا نفسه يشابه سقوطه أو سقوط الطائر في زمكانية الهزيمة: «أما في تلك الليلة حين صاحت من هناك، فلم تحرك جناحيها، بل سقطت على الصخرة في حديقة عباس إلى هاوية الغياب دفعة واحدة - سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد»⁽³⁾.

ثم بعد هذا الغياب غاب الكرمل الفلسطيني، الذي تحول إلى خراب بعد الاحتلال الصهيوني في زمن السرد: «اختلست نظرة إلى ورائي أبحث عن الكرمل، فوجدت ضياباً أعادني إلى ما قبل بدء الخليقة، حين كانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة»⁽⁴⁾. وكما أنّ لكل فلسطيني كنوزه التي يبحث عنها و«يعاده» و«إحطيته» أيضاً... فإنّ له سراياه الضائعة: «الكل منا، باختيار، سراياه الهائمة على وجهها كما هامت يمامة سيدنا نوح بحثاً عن النابسة، قبل أن غيظ الماء وقضى الأمر واستوت على الجودي» متى يقضى الأمر؟⁽⁵⁾ أي متى ينتهي الاحتلال فتعود فلسطين إلى أهلها الشرعيين (الفلسطينيين)؟ «متى يقضى الأمر؟» هذا هو السؤال المحير الذي طرحه إميل حبيبي في سردياته كافة بطريقة أو بأخرى... أي متى ينتهي هذا الاحتلال الصهيوني الغاصب؟ ومتى تعود فلسطين حرة، ويعود إليها أهلها المنتشرون في الشتات؟

(1) سرديات لغون، ص 130.

(2) م.ن. ص 137.

(3) م.ن.، ص ص 160-161.

(4) م.ن.، ص 161.

(5) م.ن.، ص 169.

إن شجر الكرمل ينوح مثل نواح كلب سائب... كما يتصوره عبد الله الصياد الذي يبحث عن طيف سراياه وعن ماضيه كله، فقد: «خيل إليه أنه رأى ابنة فرعون ترد الطفل إلى أبيدي كل الأمهات سوى أمه. فلا تفر عين البحر ولا تفر عين سرايا ولا يقر ولا يستقر قصر حبست فيه «سرايا بنت الغول». صدقته يا صبايا إن حلف الأيمان المتغلظة أنه تاه في الكرمل يبحث عنها وعن الصخرة التي تنبع من تحتها عين السرايا»⁽¹⁾.

ولا يملك عبد الله الصياد - في نهاية الرواية - إلا أن ينتظر المنفذ، مقرأ بالذنب الذي ارتكبه بحق سرايا عندما نسيتها ولم يذكرها إلا في نهاية عمره؛ أي عندما عادت إليه إثر الهزيمة الأخيرة في لبنان عام 1982، وقد شاع وجود حركة تسلل جديدة للعائدين من لبنان إلى فلسطين، ومن ضمن هؤلاء فتاة شبيهة بسرايا، ربما تكون سرايا الثانية أو الثالثة على طريقة يعاد الأولى والثانية والثالثة. وربما تكون سرايا الجديدة هي يعاد الثالثة: يجلس في «صومعة النهاية منتظراً أن يردوه إلى سرايا (...) يجلس تحت القبة الزجاجية منتظراً ولا شغل له سوى التساؤل: لقد أعطيت سرايا منذ البداية فكيف حبستها في قصر فوق غيوم الأعمال حتى دخولي إلى صومعة النهاية»؟⁽²⁾.

إن هذا التساؤل الذي يتفجر بفعل عقدة الذنب هو فلسفة وعي السيرة الشعبية الفلسطينية لدى عبد الله الصياد وغيره، وقبل ذلك لدى الروائي نفسه الذي أسطر الماضي الفلسطيني في روايته، بحثاً عنه واستحضاراً له؛ لأنه المستقبل. فمن وجع الهزيمة والشنات تأتي تساؤلات البحث وإشكاليات الكتابة للماضي/ المستقبل في روايات حبيبي.

سابعاً - التركيب: تكرار الفكرة وتنوع الصيغ

هل كرر إميل حبيبي فكرة البحث عن الفردوس المفقود (فلسطين) نفسها في مجمل رواياته؟ بمعنى هل كانت فكرة البحث عن الماضي الفلسطيني المستلب من قبل الآخر المحتل الصهيوني هي ديدن سردياته؟ وإذا كانت الفكرة هي نفسها فما مدى التنوع في

(1) سرايا بنت الغول، ص 178.

(2) م. د.، ص 180.

تعددية الصيغ وتنوع الجمل اللغوية بين فكرة وأخرى تشابهها في المضمون والدلالة؟! بكل تأكيد سيجد المثقفي في الروايات الأربع إلحاحاً على فكرة البحث نفسها الموجهة نحو استرجاع الماضي؛ لأنه المستقبل الآمن بالنسبة إلى الشخصيات الفلسطينية كافة. والماضي هو ما قبل الاحتلال، وهذا الماضي هو المصير الحقيقي والشرط التاريخي الذي يحكم علاقة الفلسطيني بالآخر الذي اغتصب وجوده من خلال اغتصاب أرضه والعمل على طرده والتشكيل به بكل الوسائل الصهيونية الإجرامية.

لذلك يبدو الإلحاح على مسألة البحث عن الماضي في غاية المشروعية بالنسبة إلى المبدع الفلسطيني. لكن هذا الإلحاح لا يكتسب مشروعيته الحقيقية إلا إذا تشكل في مظهرية فنية جمالية. وقد استطاع إميل حبيبي بشهادات نقدية كثيرة أن ينجز مستوى فنياً حداثياً مهماً في رواياته كلها، إلى أن غداً علماً من أعلام الرواية العربية الجديدة، واكتسب شهرة عالمية في هذا المجال.

فالألغة والشخصية والزمانية وغيرها تعد عناصر مميزة في روايات حبيبي، وبخاصة في رواية «المتشائل»؛ حيث جاءت اللغة لديه مكثرة بالإيقاع التراثي المندمج في واقع المأزوم بالاحتلال الصهيوني من خلال ما يحمله من المفارقات بين ماضي فلسطين العربي الفلسطيني وحاضرها المعقّص بهذا الاحتلال الصهيوني الاستيطاني!!

ويمكن اعتبار أبطال روايات حبيبي من الشخصيات التي عجزتهم الهزيمة، فهم في حالة بحث دائمة عن مخرج يعيد إليهم علاقاتهم بماضيهم؛ سواء أكانوا من المقيمين على الأرض الفلسطينية المحتلة، أم من المشردين في المخيمات والشتات. هكذا يتميز الماضي الفلسطيني بمثابة عالية، وبروح إنسانية حميمة، في حين يمثل الحاضر الذي يقع تحت سيطرة الاحتلال الصهيوني عاملاً شيطانياً حاسماً في شقاء الشخصيات الفلسطينية ومعاناتها المرة من حركية الزمن الاستيطاني الاستعماري الجائر، وهي حركية تسير في غير مصلحة عودة الفلسطيني الغربية إلى وطنه، وزوال هذا الاحتلال المجرم!!

لقد كانت العودة تحدث غالباً مشوهة ومحدودة وضيقة في زمانية الهزائم العربية؛ حيث عاد المتشائل إلى ماضيه إثر هزيمة 1948، فوجده ضائعاً، وانتظر الوصول إليه لكنه

فقد الأمل؛ في الوقت الذي كثبت فيه هذه الرواية إثر حرب تشرين عام 1973. وعاد أبطال السداسية إثر هزيمة 1967؛ ليواجهوا مأساة الضياع الحقيقية في تشظي الأمل الذي ظهر مكسوراً وجلياً في رواية «المشائل». وجاءت رواية «إخطية» إثر هزيمة بيروت عام 1982؛ لتؤكد الضياع الأكثر مأساوية من الضياع الموجود في الروايتين السابقتين. أما رواية «سرايا بنت العول» فقد جاءت إثر هزيمة البطل نفسه الذي أصبح في سن الشيخوخة وفي زمكانية النهاية؛ حيث يحاصره الموت!! لذلك كان سؤاله الملح: هل من المعقول أن يأتيه الموت قبل أن تعود إليه حبيبته سرايا؟ وسرايا كما انضج من دلالات الرواية ورمزيتها هي العودة إلى الماضي الفلسطيني المشكل من الصبا قبل الاحتلال في عام 1948. فالرواية في حد ذاتها بنية رثائية لهذا الماضي، وكأنها لا تختلف كثيراً من حيث النهج العام عن رثائية مالك بن الربب لنفسه.

من خلال أضواء حركية التاريخ في سرديات إميل حبيبي، نشعر بأن الارتباط ما بين الكتابة والشرط التاريخي هو أهم ما يحكم علاقة الكاتب العربي الفلسطيني بقضيته. والكاتب، المبدع هو الذي يستطيع أن يخرج خطابه من دائرة المشابهة للتاريخ؛ لأن الكتابة التقريرية تبقى بعيدة عن الفن وجمالياته. وربما استفاد حبيبي من ثلاثة أشياء مهمة، جعلت الرواية عنده ذات إشكاليات جمالية مهمة، وهي:

1- الوعي التجريبي في الكتابة: نجده يشير دائماً إلى أنه لا يعرف إلى أين سيصل في كتابته، إضافة إلى محاولاته الحقيقية في أن يجعل خطابه السردى مختلفاً عن غيره، وذات نكهة خاصة في الحفر في الماضي.

2- تداخل الأجناس: لديه حرص شديد على أن يجعل خطابه السردى عصياً على التجنيس من جهة، وجامعاً لعدة أجناس وقابلاً لها من جهة أخرى؛ وهذا ما يجعل سردياته تنطبق عليها مصطلح جنس الأجناس!!

3- توظيف السياقات التراثية بدنيامية جادة ومتنوعة: وهذا ما جعل خطابه السردى يمتاز بقدرة جمالية إشكالية في تفاعلها مع الفضاء التراثي في سياقه الرسمي والشعبي.

الفصل الرابع

تشكاليات بطل روايات يحيى يخلف مع السلطة

1 - تمهيد

لعل الرواية العربية ذات الأبعاد السياسية تعدّ من أهم الروايات التي عالجتها واقعاً عربياً يعاني من الظلم والقهر والقمع. وكانت السلطة هي الأداة القمعية، وكان صدور عدد كبير من الروايات العربية المخصصة لتصوير ونقد أزمة الحرية في وطننا العربي من خلال شخصياتها المحاصرة والمطاردة والمعذبة والواقعة في أسر السجن والاعتقال يعبر عن جسامته هذه الأزمة في حياتنا المعاصرة⁽¹⁾؛ لذلك يرى علي الراعي أن أهم ما يتصدر رقعة هموم الكاتب العربي هو موضوع القهر بكل أشكاله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية⁽²⁾.

والمجال متسع لو حاولنا أن نستوضح فيه أبعاد القهر السياسي، الذي يعدّ من أبرز أنواع القهر، في ظل غياب الحريات وهيمنة الأحكام العرفية في البلاد العربية.

إن بطل روايات يحيى يخلف مسكون بالعلاقة مع السلطة المهيمنة في الخطاب الروائي؛ إذ نرى في أغلب رواياته بطلاً حائراً قلقاً، يدخل ضمن مساحة التردد فيما يخص رفضه السلطة وتمرده عليها، أو السقوط تحت مؤثراتها المعقّرة، وبخاصة أنها سلطة لم تعد

(1) أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت)، ص 17.

(2) علي الراعي: الرواية في الوطن العربي، دار المستقبل العربي، بيروت، 1991، ص 9.

تتسمي إلى سياقات الأمة، أو الشعب، أو الطبقة المسحوقة أو مقاومة العدو، أو أي سياق آخر إيجابي.

وما دام البطل لدى يحيى يخلف يعدّ من الشرائح الاجتماعية الواعية، الذي تتمثل فيه ملامح القيادة الشعبية وقدراتها المثقافية، فإنه مستهدف من قبل هذه السلطة بوساطة الترغيب والترهيب معاً.. وغالباً ما يكون ذلك عن طريق إسقاطه عنوة في أحضانها، ومن ثمّ قطع العلاقة بينه وبين طبفته الاجتماعية الشعبية التي تعمل عليه كثيراً في الاضطلاع بآمالها المعادية للسلطة الظالمة عموماً، في سياق بحثه عن التغيير أو تشكيل المقاومة في المواقع المعادية للسلطة.

ويعدّ البطل بالنسبة إلى ذاته في مرحلة دعك وإرهاص، لذلك يحاول أن يحدد قناعاته أو آفاقه السياسية والاجتماعية؛ لأنها تشكل في الرواية من خلال نمو شخصيته لا من خلال وجود شخصية نمطية جاهزة.. وبذلك قد يقع تحت تأثير إغراءات السلطة لمدة زمنية، ثم لا بد له من التحول والعودة من خلال رفض الانسلاخ إلى طبفته التي انسلخ عنها زماناً. هذا ما نجده - بشكل خاص - في شخصية «أبوستان» في رواية «نجران تحت الصفر»، وفي شخصية «عمران» في رواية «تفاح المجانين»... إذ إن البطل يتشكل في الروايتين من خلال الاستسلام للسلطة، ثم من خلال رفضها والخروج من دائرتها؛ للعودة إلى السيرة الإيجابية الأولى التي تخلى عنها ضمن مغريات اقتصادية أو جنسية أو اضطرابية قهرية أخرى.

وفي ضوء ازدواجية البطل وقلقه، تأتي لغة يحيى يخلف واضحة متفاربة مع القصص الخرفاني، فلا تشعر إطلاقاً بأنه يحاول سلب اللغة ميزاتها المباشرة البسيطة؛ لأنه يقدم لنا بطولته متنامية في روايات ذات حكايات مترابطة، وتتابع منطقي مردي... ولكنها لغة أبعد ما تكون عن اللغة التفريرية التسجيلية؛ لأنها شديدة الكثافة والحساسية الأدبية، كما إنها ذات مرمى إيحائي رمزي، يجر المتلقي إلى محاولة البحث عن هوية شعبه والمشاركة في التمرد والمقاومة، بل الإضافة والتحليل؛ ليجد نفسه أمام خطاب أدبي يعالج إشكاليات سياسية عميقة ومهمة في تحديد علاقة الإنسان بالسلطة التي تحكمه؛ ليراه في ضوء النقد والاختلاف وضرورة ممارستها لا في ضوء الاستسلام والقناعة والسلبية.

إن روايات يحيى يخلف تعد من أفضل الروايات الفلسطينية التي تهتم بحفريات السياسة من خلال علاقة المواطن بالسلطة التي تحكمه.. إضافة إلى أن الرواية لا تقدم لغة صحافية جافة كما أسلفت، وإنما هي لغة وجدانية تحرك الشعور لدى المتلقي وتبهره بالفتناعات الجديدة التي يفترض بها أن تشكل لديه تجاه البنية السياسية التي تمثلت قضيتة وبرنامج المعيشي... ومن ثم قد يفقد الثقة بالسلطة السلبية المهيمنة عليه مهما حاولت هذه السلطة أن توهمه بأنها تعمل لمصلحته؛ ليبدأ البحث عن البديل؛ لأن بطله الذي استغل السلطة تمرد وخرج من دائرتها، رغم الإغراءات التي تتحول في خطاب الرواية المودلج إلى نعمة أو مآب... وهكذا تنوسق شقة الخلاف بين البنية التحتية (الشعب) والبنية الفوقية (السلطة)؛ لتري النقد السياسي الحاد الذي تتمتع به روايات يخلف الأربع الأساسية: «نجران تحت الصفر» و«فتاح المجانين» و«نشيد الحياة» و«بحيرة وراء الريح».

وما دامت السلطة تشكل الجانب السلبي في صياغات بطل يحيى يخلف، فإن المرأة بالنسبة إلى البطل تعد من أهم ثيمات علاقته بالسلطة إيجاباً أو سلباً، وذلك عندما تستغل السلطة المرأة للإيقاع بالبطل؛ كما هو حال «أبو شنان» في «نجران تحت الصفر»، أو عندما يتجر البطل نفسه وراء إغراءات امرأة تنتمي إلى بنية السلطة؛ كما هو حال «عمران» في «فتاح المجانين»، أو عندما تكون السلطة معوقاً أمام علاقة البطل بامرأة يحبها؛ كما هو حال «أحمد شرفاوي» في «نشيد الحياة»؛ حيث إن السلطة لا تقدم أيسر الأشياء؛ لينمكن البطل من أن يتزوج الفتاة التي يحبها؛ ليستقر، ويأمن على حياته، وينشأ إلى الحياة الفاعلة في مواجهة قضايا مصيرية أخرى؛ مثل مقاومة العدو الصهيوني، أو سلطة يتمرد عليها عندما تستغله في جوانب معيشية عديدة... وبخاصة أن البطل لدى يخلف - عموماً - هو من بنية الانتماء الحزبي؛ كأن يكون عضواً في حزب أو نقابة أو تنظيم أو حالة طوارئ - تهتم الناس.

مستحاول هذه المقاربة أن تكشف عن حركية البطل في روايات يحيى يخلف، ضمن سياق حركيته بين السلطة وفتناعاته الأساسية لا العارضة، التي تعني - في المحصلة - فتاعة طبقة اجتماعية أو شعبية أو سياسية... ومن ثم محاولة الكشف عن التناقضات داخل البطل وصراعاته الداخلية في إطار تغيراته وبحثه عن التشكل النهائي الدائم المضي المتجذر

في الخير.. وكذلك الإشارة إلى الأفق السياسي الذي يحاول الخطاب الروائي فضحه أو الكشف عنه...

بدا لنا من الأفضل أن نتناول سياق كل رواية على حدة؛ ليتم في نهاية هذه المقاربة تركيب الشيمات الأساسية لدى خطاب يخلف الروائي - عموماً - في سياق ما يخص رحلة البطل مع السلطة تحديداً.

ومن الجدير القول أن يحيى يخلف يختار زمكانية سردية في غاية التناقض والصراعات؛ مثل اختياره حرب 1948 فضاء لرواية «بحيرة وراء الريح»، والحرب البينية بين الجمهوريين والإماميين في «نجران تحت الصفر» في مئذيات القرن العشرين، والبطل الفلسطيني المنفي العاجز في «تفاح المعجنتين» بعد هزيمة حزيران عام 1967، والمواجهة بين المقاومة الفلسطينية والكيان الصهيوني في جنوب لبنان في «نشد الحياة» في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات في القرن العشرين...

ونستثني رواية يخلف «تلك اللبلة الطويلة»⁽¹⁾؛ لأنها رواية تسجيلية... وهي التي يمكن عدّها حالة ضعف في خطاب يخلف الروائي؛ إذ من الصعب أو من الظلم أن نطلق عليها مصطلح رواية.. كما نستثني روايته «المرأة الوردية»⁽²⁾؛ لأنها رواية ذات إشكاليات اجتماعية عاطفية، لا علاقة لها بالسلطة⁽³⁾.

وما دامت الروايات الأربع المشار إليها قد جاءت في أكثر الأزمنة التاريخية العربية تازماً في المستوى السياسي والعسكري، فإنها بكل تأكيد حملت ملامح واقعها في إيقاع أدبي شديد الحساسية، لا في إيقاع تاريخي جاف. ومن هنا فإنها تكشف عن رؤية سياسية للعالم الذي تناوله بكل تعقيداته وشروره وآفاقه المستقبلية المفتوحة...

(1) يحيى يخلف: تلك اللبلة الطويلة، دار الأدب، بيروت، 1992.

(2) م.ن.، عكا، 1980.

(3) وأصدر يحيى يخلف روايات أخرى، لم تكن صادرة عندما كتبت هذه الدراسة، وهي: «نهر يستحم في البحيرة» 1997، و«ماء السماء» 2008، و«جنة ونار» 2011.

2 - بحيرة وراء الريح⁽¹⁾: غياب السلطة وحضور الأفراد -

مأساة احتلال فلسطين عام 1948

لقد تعامل أحمد بيك ممثل السلطة في جيش الإنقاذ في رواية «بحيرة وراء الريح» بعنجهية وغرور، وهو يتصرف مع إلحاح نجيب المتواصل في أن يسمح له بالتطوع في جيش الإنقاذ... فقبل أن يستجيب لطلبه في المرة الخامسة أو السادسة من إلحاحه، بعد أن طلب منه شهادة تثبت أنه جدير بشرف العسكرية؛ مثل تركية من رئيس البلدية أو من شخص يشتهر بالأهلية والوجاهة... فيقدم له تركية من المختار... والمهم هو أن ذهنية أحمد بيك لم تر في نجيب أفق القتال، وإنما أفق الخادم المطيع له: «ما الذي يمنعه من قبول هذا الشاب الذي يتدفق حبوة؟ بل ما الذي يمنعه أن يكون حاجباً له وخادماً؟ إنه مطيع كما يبدو»⁽²⁾.

لقد كانت العرافيل التي وضعت أمام المتطوعين لحرب الإنجليز والصهاينة في فلسطين في غاية التعقيد... ثم بعد أن يُقبل نجيب في التطوع يتمرد على الطاعة العمياء، ويثبت جدارته في معسكر التدريب، فيكون الأول على دفعته العسكرية... وكان قصده أن يقاتل من أجل فلسطين لا من أجل أربعة جنيهات ونصف ستدفع له مقابل انتمائه لجيش الإنقاذ...

معظم الروايات التي تناولت سقوط فلسطين في عام 1948 في يد الاحتلال الصهيوني، أكدت غياب السلطة، أو تلاعبها أو تأمرها على فلسطين، ومن ثم كشفت روايات هذه الفترة عن عجز السلطة رغم وجود مبررات لعجزها، منها: هيمنة الاستعمار الإنجليزي على البنيات السياسية والعسكرية والاقتصادية، ومساعدته لليهود؛ كي يصلوا إلى تحقيق الوطن القومي في فلسطين، الذي أقر في معاهدة «سايكس بيكو» في عام 1918.

تصور رواية بحيرة وراء الريح - وهي الجزء الأول من رواية طويلة تقع في ثلاثة أجزاء كما يقول المؤلف - حياة الفلسطيني والعربي المتداخل مع هذه الحياة، من خلال حملات التطوع قبيل نكبة عام 1948، وفي أثنائها وبعدها؛ لترصد في شيء من التفصيل الدقيق حركية أهل قرية «سمخ» بفلسطين والمتطوعين من العراق والشام والبلاد العربية الأخرى.

(1) يحيى يخلف: بحيرة وراء الريح، دار الآداب، بيروت، 1991.

(2) م. ن. ص 30.

يبرز من شخصيات قرية «سمخ»: الحاج حسين، وعبد الرحمن، وعبد الكريم الحمد، ونجيب، وخالد الزهر، وراضي الذي قد يقضي إلى المؤلف... ومن المتطوعين الحرب: عبد الرحمن العراقي، وأسد الشهباء الشامي...

تبدو هذه الرواية ممثلة بحركة الصراع العربي الصهيوني، وبذلك كانت البنية العاطفية محدودة فيها؛ لانشغال الأبطال في مواجهة المؤامرة على الوطن العربي قبل الهزيمة ولملمة الذات بعد الهزيمة، ومحاولة استيعاب ما حدث والشعور بعبء المنفى والمخيم فيما بعد... تبدأ الرواية بتصوير حياة الناس في سمخ قبل الحرب، مما يكشف عن غياب السلطة الموجهة لدفة المقاومة: «الناس في سمخ لا يدرون ماذا يفعلون. إنهم في حالة انتظار أيضاً.. ينتظرون قدوم المجاهدين. لم بعد ما يملأ فضاء البلدة بعد أن توقف صغير القطار القادم من حيفا والذهاب إلى درعا سوى القلق. لم يعد ثمة ما يوحى بالطمأنينة(..) إذاعة الشرق الأدنى نجعل القلب ينخلع من جذوره والحاج محمود قائد الثوار أيام ثورة 36 يقول احفروا الخنادق يا أهل قريتنا فأمامكم يوم أسود. وفي الليل تزداد العتمة حلقة. يتهامس الناس ويتسائلون عما يتعين عليهم أن يفعلوا. والصمت. الصمت. ولا شيء غير القلق»⁽¹⁾.

إن هذا النص يفضح غياب السلطة وهامشيتها، مما يشكل ضياع القاعدة الشعبية التي لا تمتلك غير قلقها، رغم وجود بعض الخبرات الشعبية؛ مثل خبرة الحاج محمود التي حثت الناس على حفر الخنادق؛ لأن الحس الثوري لديه كبير وذو تجربة.. وكان دور الإعلام العربي، وهو وجه السلطة الفبيح، في غاية السلبية؛ لأنه يخلع القلب من جذوره؛ فيهم في إضعاف عزيمته الناس وصمودهم.

كما إن تعلمينات القائد أحمد بيك رمز السلطة في الجبهة تعد مجرد ادعاء وشعارات: «قال أحمد بيك لا تخافوا. فوج البرصوك الثاني من جيش الإنقاذ يتأهب على الحدود. ثم دس شيئاً من السعوط في أنفه، وأضاف سوف نمسحهم من على وجه الأرض أولاد الميتة»⁽²⁾. وهنا يكمن الحس الساخر لدى الكاتب من هذه السلطة التي تحضر في المعركة بصفتها شعاراً أفاًفاً وغير عملي بناقاً..

(1) بحيرة وراء الرميح، ص 7.

(2) م. ن.، ص 25.

كان الناس في وضع يجعلهم يعلقون بقشة؛ لذلك لم يفقدوا الثقة في السلطة قبل الهزيمة، وإلا لكان موقفهم غير ذلك؛ فهم عولوا عليها كثيراً من خلال اطمئنانهم لقدرة جيش الإنقاذ؛ فراضى - على سبيل المثال - يقدم درع الرصاص الواقية التي باعها له جندي إنجليزي هدية بثمان زهيد لأحمد بيك؛ لأنه قد تخيله بعد أن رأى الملابس العسكرية والنجوم التي تلمع على كتفيه: «الجدير بمثل هذه الدرع، هو الفارس الذي يمكن أن يلبسها وينطلق إلى الحرب بثقة»⁽¹⁾.

لكن صورة أحمد بيك بدت صورة سلبية قبل المعركة؛ ومن ذلك أنه يأكل بشراسة إلى درجة الاختناق؛ «كانت لقمة كبيرة عبأت فمه من كل النواحي (...) توقفت اللقمة في حلقه وكاد يختنق لولا أن هب نجيب وأحضر كوب الماء من الخابية»⁽²⁾.

يكشف الناس شيئاً قسياً أن الهزيمة متحققة لا محالة، وأن السلطة أضعف من أن تقوم بدور فاعل؛ وقد بدا هذا واضحاً في حال جيش الإنقاذ الذين: «هبطوا بلا حماس بفتور وتعبد يسكون بتادفهم بقبضات رخوة كأنهم يحملون جذوع الأشجار .. كان وجه الجندي الأول وسيما لكنه يشبه علماً منكساً. أما الثاني فكان يملك عينين مطفأتين. والثالث كان يتوكأ على كتف رفيقه. والرابع كان شاحياً. وغير ملامحه سحابة دمع»⁽³⁾. وهذه الدلائل تكشف عن حلول الهزيمة قبل أن تبدأ المعركة.

وقبل ذلك، تصف الرواية تلك الاحتفالية المبالغ فيها التي قدمت لأحمد بيك قبل المعركة الأولى للإنقاذ؛ فالمكوجي ملّس حلته العسكرية، وجعلها في أحسن هيئة، والحاجب صبغ خداه وجعل للمعانة بريقاً، والحلاق حلق لحيته، بل إنه عندما جرح موسى الحلاقة ذقنه قام الممرض بممارسات إسعافية غريبة ومبالغ فيها.. وأحضر له نجيب كوب الحليب الساخن...

فإذا كانت هذه هي حال جيش السلطة المرتشية، فإن الهزيمة أكيدة؛ لذلك كان أول هجوم لجيش الإنقاذ فاجعاً؛ حيث كان أحمد بيك أول المنسحقين الهاربين من المعركة،

(1) بحيرة وراء الريح، ص 26.

(2) م.ن.، ص ص 32-33.

(3) م.ن.، ص ص 50-51.

لكنه عندما يصور ما حدث في المعركة لمندوب المفتش العام يكذب، ويزور الحقائق، ويدعي غير ما حدث، يقول للمفتش العام: «لقد لقنهم درساً لا ينسى أولاد الميتة...» ولقد أوقعنا بهم خسائر فادحة، وغنمنا منهم أعمدة حديثة ومعدات أخرى، ولقد غنمنا منهم يا سيدي درعاً عظيمة ليس لها مثيل»⁽¹⁾. هكذا تحولت الدرع إلى غنيمة ليس لها مثيل... وهي التي قدمها راضي لأحمد بيك بضمن زهيد. وكذلك يغدو الجرح الذي في وجهه من أثر الحلاقة وسام شرف، يحمل ذكرى تلك المعركة المجيدة!!

كما إن مندوب المفتش العام نفسه متواطئ، يريد تزوير نتائج المعركة. وما فعله أحمد بك هو أنه التقط هذه الرغبة الموجودة لدى المندوب... هذا ما يؤكد عبد الرحمن العراقي في مذكراته، التي كتب فيها عن كذب أحمد بيك: «قال لمندوب المفتش العام: إن قواتنا قد لغت اليهود أولاد الميتة درساً لا ينسى، وإن قواتنا قد غنمت منهم درعاً عظيمة من طراز بريستول»⁽²⁾. ثم يقول العراقي عن المندوب: «كان مندوب المفتش العام يعرف أن المعركة فاشلة، لكنه أراد تزوير النتيجة. فهي المعركة الأولى لجيش الإنقاذ، ولا بد من تحويل الفشل إلى نصر»⁽³⁾.

كذلك تكشف مذكرات المثقف الواعي عبد الرحمن العراقي أحد المتطوعين في جيش الإنقاذ أنه خرج من العراق مشيراً للتطوع في الدفاع عن فلسطين؛ لأنه كان مضطهداً من السلطة الحاكمة آنذاك؛ لذلك خرج من العراقي لواجه الصحراء الباردة المخيفة؛ إذ «كان يرد الصحراء في مثل هذا الوقت من السنة أشد قسوة من كراييج شرطة نوري السعيد»⁽⁴⁾، ومع ذلك، ضحى بكل شيء من أجل فلسطين وهروباً من مواجهة حتمية لسلطة قمعية متخاذلة، نستعد الناس وتؤهلهم للهزيمة والذل.

يصف عبد الرحمن العراقي في مذكراته ما يتصف به العسكري الذي درب المتطوعين في الفرقة التي انتمى إليها من شراسة ونفاق، ثم تتغير حالة هذا العسكري عندما يقرر

(1) بحيرة وراء الزبيح، ص 56.

(2) م.ن.، ص 116.

(3) م.ن.، ص 116.

(4) م.ن.، ص 75.

القائودجي قائد جيش الإنقاذ زيارة المعسكر؛ حيثُ تحول المدرب الشرس فجأة إلى حمل وديع، وخاطب المتدربين بود، وناشدتهم أن يكونوا عند حسن ظنه أمام الفائد العام.

أما أكثر شيء، كان يلفت نظر عبد الرحمن العراقي في موقع المعركة، فهو شيئان؛ الأول: غياب أحمد بيك عن الموقع: «كان أحمد بيك قائد السرية يغيب ويغيب لا تكاد نراه إلا عن طريق الصدفة»⁽¹⁾، وهذا يجعله في موضع الشك!! والثاني: الشائعات التي كانت تتردد داخل السرية حول أنهم سيشاركون في هجوم كبير يحسم معارك المنطقة الوسطى، وهي شائعات غير صحيحة.

لم تكن الرواية ذات بنية جافة تاريخية، وإنما حاول فيها الروائي أن يفعل وجود شخصياته ويجعلها حية من لحم ودم، عندما يكشف دواخلها، كما يصور حر كاتها وصفاتها الخارجية... وكانت أوراق عبد الرحمن العراقي ممثلة بالمشاعر الداخلية من خلال تسجيله لما كان يحدث في ساعات الراحة، وبخاصة عن علاقة أسد الشهباء بحبيبه ملك في حلب، وتعبير الحرب لشخصية نجيب وعودته إلى تعلقه بزوجته المطلقة، ومن ثم كانت حياة الشخصيات جزءاً مهماً في السرد في إمكانية الحرب، بصورها عبد الرحمن العراقي في إحدى أوراقه بقوله: «آه.. كم تستيقظ الحراس في هذه البراري.. كم يصبح لذيذاً استحضار التفاصيل الصغيرة.. وكم تعمل أحلام الرجال في إيقاظ الأشياء الغافية من غفوتها»⁽²⁾.

وفي مستوى الأحداث في المعركة، فإن الهزائم تحققت متسارعة تسارعاً عنيفاً، هكذا يصورها العراقي في قوله: «تسارعت الأحداث كأننا في ساحة سباق للتوائب والمخطوب والقواجم، يملك بعضها بتلايب بعض، والكرارث تسقط من عل أو تهجس من باطن الأرض»⁽³⁾.

ثم جاءت الهزيمة، وعندها جاءت أوامر السلطة بتسريع المتطوعين، وحيثُ تحدث بعض التحولات؛ حيث نجد أحمد بيك نفسه يتخلى عن السلطة التي انتمى إليها؛ لأنه أدرك

(1) بحيرة وراء الربيع، ص 116.

(2) م.ن.، ص 232.

(3) م.ن.، ص 263.

عارها وسليتها، بل ربما تأمرها؛ لذلك حاول مراراً في أثناء المعركة أن يتمرد على الأوامر ويحارب بالطريقة التي يريدتها دون جدوى، وكذلك سرح نفسه مع المتطوعين، الذين يقول لهم: «لم يعد لنا جميعاً مكان في هذا الجيش.. هيا يا أبنائي رنبوا حاجياتكم، لقد تم الاستغناء عن خدماتنا»⁽¹⁾.

تحمّل نهاية الرواية درجة عالية من الإحباط الذي نشأ عن الهزيمة لأبطال شعبيين أو متمردين على السلطة في الحرب التي آلت إلى هزيمة، فأخذوا يلتمسون أنفسهم المنهارة، بعد أن أبلوا بلاء صافاً كنماذج فردية في معركة خاسرة؛ ثم ابتلعت الزحمة أحمد بيك بعد الهزيمة، وفي صورته الدموع والرفق، وهو يقول للمتطوعين: «وداعاً يا أبنائي»⁽²⁾. وكذلك كانت في عيني أسد الشهباء دمة كبيرة. ويخرج نجيب عن صمته المخيف، فيقرر في المنفى أن يبحث عن أبناء بلدته في المخيمات الفلسطينية في سوريا ولبنان.

لم يبق مئاسكاً بصفته مثقفاً واعياً إلا عبد الرحمن العراقي، الذي قرر ألا يعود إلى العراق رباطاً مستقبلياً بمستقبل اللاجئين الفلسطينيين: «كان يشق علي وأنا أحمل في ثيابي رائحة الهزيمة والكارثة؛ لذلك فكرت في البقاء مع نجيب. فلقد ربطت مستقبلي بمستقبل هؤلاء الناس الذين فقدوا بيوتهم ومدنهم وقراهم»⁽³⁾.

هكذا تنتهي هذه الرواية نهاية حزينة مشبعة بالغربة والشتات، كما يصورها العراقي في قوله: «أدركت عند ذلك أنه قد ضاع كل شيء»، وأن كل الدروب أصبحت تفضي إلى الغربة والشتات، فبا لكآبة المنظر ووحشة الطريق»⁽⁴⁾.

بدأت هذه الرواية فاعلة عندما قدمت أربع شخصيات أساسية نامية من أربع دول عربية هي: فلسطين، الأردن، وسوريا، والعراق.. مؤكدة وجود بطولات فردية في مقابل غياب أية فاعلية للسلطة التي كانت وسيلة تعويق وابتذال حتى أمام المتطوعين الراغبين في التضحية بحياتهم، الذين ذهبوا يبحثون عن الحياة الكريمة أو الشهادة من داخل فلسطين وخارجها..

(1) بحيرة ذرة، الزيج، ص 267.

(2) م. ن.، ص 268.

(3) م. ن.، ص 276.

(4) م. ن.، ص 277.

فقد تعذب نجيب حتى وافق أحمد بيك ممثل السلطة على قبوله في المتطوعين؛ لأنه لم ير فيه وفق عنجهية السلطة المتسلطة إلا شخصية حقيرة لا يجوز لها أن تقاتل في الجيش أو لا تنفع لشرف لباس الجيش؛ لأنه يراه شخصية يمكن أن توظف مرطوناً أو خادماً، يقدم لسيده أحمد بيك ما يحتاج إليه من الخدمات... فهو لم يقبل من نجيب أن يتحدث عن عظمة الدرع؛ لأنه يعد حديثه كلاماً فارغاً، فيزجره قائلاً: «قم واعمل الشاي بدلاً من الحديث الفارغ»⁽¹⁾. إذن، قدمت هذه الرواية نقداً حاداً ولاذعاً، مباشراً وإيحائياً ورمزياً للسلطة المهيمنة، من خلال فضحها وكشف عورتها، بسبب هزيمتها في المعركة المصيرية مع الاحتلال الصهيوني هزيمة بشعة، وهو ما يؤكد تواطؤ هذه السلطة مع العدو، وضعفها، وتبعيتها، وانحدارها في هزيمة تلو الأخرى.

3 - رواية نشيد الحياة⁽²⁾: ظاهرة سعيد راجي

في كل ثورة هنالك خونة وانتهازيون ومتفقون.. ومن يتبع السياق القرآني الكريم فإنه يرى القدرة الكبيرة التي فجرت نسي المتأففين في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم.. ويكل تأكيد كانت الثورة الفلسطينية مليئة بالعملاء والانتهازيين وأصحاب المصالح الذين لم يخف أمرهم مطلقاً على الناس والمبدعين.. فالقصة التي يوردها الشايب في بداية رواية «نشيد الحياة» نفضي إلى أن الناس لا ينسون من يخونهم عبر أجيالهم وأجيال العاقين أيضاً.. هي قصة «ماهر الهر» الذي كلفته قيادة ثورة 1936 بمهمة جباية أموال التبرعات للثورة من القرى، وبعد أن جمع كمية كبيرة من الحلي والجنبيات هرب بها إلى الخارج، ثم رجع إلى القرية ثرياً وجيهاً.. وبعد النكبة أصبح في المخيم لاجئاً معدماً وكان الناس دائماً يشيرون إليه، ويقولون هذا الهر الذي سرق أموال الثورة، وبعد أن مات مخلفاً ابنه الشاب قال الناس هذا ابن الهر الذي سرق أموال الثورة، وبعد أن تزوج ابنه وخلف ولداً، ثم أصبح يافعاً قال الناس هذا حفيد الهر الذي سرق أموال الثورة...⁽³⁾.

(1) بحيرة وراث الريح، ص 29.

(2) يحيى يخلف: نشيد الحياة، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1990.

(3) م. ن.، ص 31.

وبخلاصة هذه الحكاية أن ذاكرة الناس لا تنسى، وهي ذاكرة لا تكون سلبية تجاه قضاياها المصرية عندما ترى مثل هؤلاء الانتهازيين يسيطرون على بعض المواقع.. وفي الأدب الفلسطيني احتفال كبير يمثل هذه القضايا أو الظواهر التي نتعمق أشكاليها في السلطة.. ولعل الرواية من أكثر الخطابات الأدبية تعبيراً عن الواقع؛ لأنها مهما حاولت أن تكون متخيلة؛ فإنها ذات صلة مباشرة بالواقع...

هناك روايات كثيرة حاولت أن تعالج إشكالية الانتهازية وافتعياً ورمزياً، نجد ذلك في روايات رشاد أبو شاور، وغسان كتفاني، وليانة بدر، وليلي الأطرش، وأفتان القاسم، وغيرهم.

وما دنا في مجال الحديث عن الصراع بين البنية التحتية الشعبية والسلطة في روايات يحيى يخلف، فإن هناك صراعاً تصوره رواية نشيد الحياة بين قاعدة المقاتلين والناس في المخيم من جهة والقيادة وما يتمي إليها من انتهازيين وعملاء، وهو ما احتفلت به الرواية عندما قدمت إشكالية سعيد راجي كأحد الانتهازيين والمتنفعين من جهة أخرى. كيف قدمت الرواية شخصية سعيد راجي؟ وما هي الإمكانيات التي نمطهت من خلالها هذه الشخصية؟

ربما كان تلخيص علي الراعي لرواية نشيد الحياة من أهم البنيات التي كشفت هذه الرواية في صفحات قليلة⁽¹⁾. وكانت أهم إشكالية توصلت إليها سردية الراعي هي وجود تمطين من الناس في المخيم الفلسطيني وفي الثورة الفلسطينية، كما قدمتهما الرواية، يقول: «تحكي رواية نشيد الحياة عن الناس الطيبين الودودين الذين يحبون الحياة حتى الولد، ويستمتعون بالقليل الذي تقدمه لهم أروافهم وأوضاعهم الاجتماعية. وتنسج أمامنا النسيج القوي المتين الذي يربط هؤلاء البسطاء بعضهم ببعض»⁽²⁾، يقابل ذلك وجود «المدو الداخلي للثورة وهو عدو يتعاون مع عدوها الخارجي لإلحاق الهزيمة بها»⁽³⁾.

(1) الرواية في الوطن العربي، ص 235-243.

(2) م. د.، ص 235.

(3) م. د.، ص 237.

تبدأ رواية «تشيد الحياة» ببداية مشابهة لبداية رواية «نجران تحت الصفر»؛ من حيث توصيف الإنسان والمكان والعلاقات في زمكانية المخيم والأعضاء والقصف الإسرائيلي لجنوب لبنان ثم احتلاله. بل إن تقنية البداية بالتوصيف تعد لوحة تشكيلية، تظهر في كل بدايات الروايات عند يخلف...

نتوقف عند جثة مجهولة وعدد قليل من المناهضين يقومون بمراسم الدفن في ظل ظروف قاسية وفقر مدقع واضطهاد غير إنساني... يقابل ذلك صورة غير إنسانية، يتشكل في إطارها سعيد راجي عندما تمر سيارته في الشارع الضيق مسرعة: «عبرت السيارة المسرعة. عبرت سيارة الفاروميو صفراء فوق بركة ماء وهي تسير بالسرعة القصوى. تطاير الماء والطين وابلل مقدمة الجنازة. لم تتوقف السيارة وظللت مندقة باتجاه الإسفلت... نفث الشايب الماء والطين عن ثيابه فقال الغنى غاري: إنه سعيد من الأمن العسكري... من جماعة أبو الزعيم ارتسم الغيظ على وجه حمزة. ارتسم غضب على الوجوه. همس الشايب: للجنازة حرمتها. علينا أن نواصل»⁽¹⁷⁾.

وسعيد راجي - كما تصوره الرواية - يركب سيارة لا يشاهدها المرء إلا في أفلام السينما وممثلات التلفاز أو في إعلانات السجائر، وهو يلبس بنطالاً ضيقاً وتتدلى من رقبته سلسلة تنتهي بأونصة ذهب، شعره مرجل ناعم تعبت أصابعه بحمالة مفاتيح أنيقة، يخرج سيجارة فيشعلها له رجل يقف بجانبه دائماً، يدخل مطعم الشواء ويدخل المرافقون وراية⁽¹⁸⁾.

والمقاتلون في المخيم يتصورون القيادة في مكاتب بيروت في عالم آخر مختلف عن عالمهم، فيصور حسن الأمجد مكائهم في قوله: «المكاتب المكيفة المفروشة بالموكيت وورق الجدران»⁽¹⁹⁾. والمقاتل مسحوق في فخر مدفع، فأحمد الشرفاوي لم يبق أمامه إلا أن يوسط سعيد راجي! ليحصل على مساعدة مالية، تمكنه من خطبة فتاة يحبها؛ لكن أموره

(1) تشيد الحياة ص 16-17.

(2) م.ن.، ص 30.

(3) م.ن.، ص 58.

تبقى معقدة بدون هذه الوساطة الانتهازية غير المبالية به وبأمثاله: «المساعدة المالية نحتاج إلى وساطة، لكي تأخذ مساعدة يجب أن يكون لك عم. يجب أن تكون متنفذاً، وإذا كنت مقاتلاً شريفاً مثل حمزة شط البحر فهذهات»⁽¹⁾.

يكشف الحوار التالي بين السنيورة وأحمد الشرفاوي عن مهزلة الواقع الذي يعيشه المناضل الفلسطيني الشريف في المخيم في مواجهة القيادة الفاسدة:

« صديقتي في بيروت، وقد وعدتها هذا الأسبوع أن أتقدم لخطبتها.

- وما الذي يمنعك؟

- كنت أظن أن آخذ سلعة من جهاز المالية، ولكنهم يعدونني ولا يتفدون وعودهم.

- أليس لك عم في الثورة؟

- ليس لي أحد ..»⁽²⁾.

وفي إحدى ليالي الإغصاء، شاهد أبو العسل سعيد راجي ورفاقه وهم في حالة سطو على منزل الخواجا الكبير في الضواحي.. ثم تملكه الشجاعة فيخاطر بحياته، ويقدم شهادته للمفرزة الأمنية.. كان أبو العسل طيباً عندما مارس اللعب مع الكبار، فتصور شهادته ذات قيمة كبيرة في النيل من سعيد راجي، لكنه طيب قد: «رأى فيما يرى النائم بعد الشهادة سعيد راجي مكبلاً بالحديد، رأى الشمس تشرق على مخيم بحاذي شاطئ البحر، تكثر فيه الطيور وتقل الأقاعي.. تزداد فيه حقول اللوبياء والخيار والبندورة وأقراص عباد الشمس، ويرحل عنه الدود والجراد والحشرات السامة يبعج بالمقاتلين والأشبال والمواقع، وتغلق مكاتب الأمن وأوكار الأجهزة وفارض الأتاوات»⁽³⁾.

وفي المحصلة، كل ما حدث في قضية سعيد مع السطو هو أن الرائد سهيل ألغى مذكرة الاعتقال؛ لأن بعض الشهود أثبتوا وجود سعيد معهم، ووجود سيارته في «الكراج»

(1) نشيد الحياة ص 62.

(2) م.ن.، ص 103.

(3) م.ن.، ص 113.

لإصلاحها، وبذلك «عندما ذهب سعيد لمقابلة اللجنة الأمنية لم يستغرق التحقيق معه سوى بضع دقائق، خرج بعدها، وودعه الرائد سهيل وأوصله إلى الباب»⁽¹⁾.

ثم وقعت الطامة على رأس أبي العسل؛ فقد هجم سعيد راجي وعصابته عليه في بيته، وفي الليلة نفسها اتى شهد في نهارها ضد سعيد راجي، فأوسعه ثلاثة مسلحين من أتباع راجي ضرباً مبرحاً بأعقاب البنادق، حتى غدا في إحدى المشفيات عاجزاً مشلولاً؛ نتيجة ارتجاج في دماغه، وكسر في عموده الفقري...

يتملك القهرُ الناس والمناضلين في المخيم؛ فيغدو هذا القهر رباحاً عاتية، تعدّ أشد مضاضة من أعاصير القصف الصهيوني؛ فقد «أصبح سعيد راجي كالشيطان الرجيم لم يجرؤ على العودة إلى الدامور. قيل إنهم سحبوه إلى المركز في نهاية النصر عند دوار الكولا. وقيل إنهم سحبوه ليكون حرس بيت أبو الزعيم في الفردان. وقيل إنه صار من حرس السفارات»⁽²⁾.

وهذا يعني أنه لم يقتصر لأبي العسل. وكل ما كان هنالك هو زيارة فائد لقيادة القوات في المخيم، تحرسه سيارات رانج روفر، ووعد بالتحقيق في حادث الاعتداء على عنصر الميليشيا أبو العسل.

ثم يكتشف أحمد الشرفاوي عندما تخطفه مجموعة من المسلحين في سيارة مرسيدس سوداء، أطلقت عبر الزحام في بيروت نغماً يشبه نغيم سيارات الإسعاف، أنه خُطف لحساب سعيد راجي المقيم في مبنى في عمق الفاكهاني: «كان سعيد يجلس خلف مكتب أثيق، شعره لامع، ووجهه حليق، ويعبث بحمالة مقاتيح في يده»⁽³⁾.

وقد حاول سعيد راجي أن يستغل الشرفاوي لحسابه الخاص في مقابل إعطائه المساعدة المالية، يقول له: «ألا تريد مساعدة مالية؟ لكي تتزوج؟ أستطيع الآن بربع ساعة فقط أن أحضر لك المبلغ»⁽⁴⁾.

(1) شهيد الحياة ص 116.

(2) م.ن.، ص 123.

(3) م.ن.، ص 129.

(4) م.ن.، ص 130.

ورغم هذا الإغراء بالنسبة إلى الشرقاوي، إلا أنه يرفض أن يحون رفاقه: هجمت الوسوس والشكوك والنوايا السيئة، هجمت صورة أبو العسل مهشماً فاقد الوعي، هجمت صورة الجرحى الذين ينتظرون أن تُركَّب لهم الأطراف الصناعية. هجم الخوف والقلق وحزن المخيم، هجم الانكسار والنشازم والرعب الخفي⁽¹⁾.

ثم يعود أحمد الشرقاوي إلى الدمار متخلياً عن الفتاة التي يحبها، وهو يعوي مثل ذئب حقيقي مثخن بالجراح، ثم يجد في السنيورة (المومس) طيبةً وخلقاً ومودةً، لم يجد منها شيئاً عند قيادته، وعند كل الذين ذهب إليهم يطلب منهم المساعدة المالية، فيصفها بقوله: «تواسيك قبل أن تواسيها، تنودد إليك قبل أن تحاول التودد إليها.. ها هي السنيورة منعممة بالطيبة وتفرح منها رائحة الإنسان»⁽²⁾، ما يدل على عدم وجود الإنسانية عند السلطة المتأمرة على الشرقاء من أبناء شعبها!!

وعندما يقع أحمد الزهيري بين أيدي كمين إسرائيلي، ويُعرض في غرفة التحقيق على مقنع (جاسوس)، لا يتخيل هذا المقنع غير سعيد راجي جاسوساً مقنعاً: «حاول الزهيري أن يحدث عن يمين يكون، حاول في خياله أن يرفع القناع ويتصور شخصية هذا المخبر، ولم تقفز إلى ذهنه سوى صورة سعيد راجي. لم يستطع أن يتصور إلا سعيد راجي...»⁽³⁾، الذي تكشف تصرفاته وسلطاته أنه عميل للاحتلال الصهيوني داخل الثورة الفلسطينية.

هكذا تقدم لنا الرواية نمطاً مستغذاً، يشكل ظاهرة في القيادة؛ كما يتصوره الأبطال في المخيم. ولم تكن هذه الظاهرة محبطة للأبطال عندما نجدهم في النصف الثاني من الرواية يخوضون معركة البطولة الحقيقية والسحرية ضد جيش الغزاة الصهاينة؛ إذ يفتيس الروائي بعض النصوص لضباط إسرائيليين، قد تحدثوا عن بطولة الفدائيين في المخيمات الفلسطينية بלבان، بعد أن غدت مواجهة الكيان الصهيوني مواجهة ملحمة؛ مارسها في النص والواقع خمسة فدائيين أبطال بقيادة حمزة شط العرب في ظل سلطة فاسدة وخائنة.

(1) تشيد الحيفا، ص 130.

(2) م.ن.، ص 133.

(3) م.ن.، ص 183.

4 - تفاح المجانين⁽¹⁾: ذل المنفى بعد النكبة

تعالج رواية «تفاح المجانين» حال الفلسطيني في المنفى في إحدى الحارات الشعبية في المدينة بعد نكبة 1948. وهي رواية تتكون من ثلاثة أقسام، يحمل القسم الأول عنوان: «النقطة الرابعة»، وفيه تتجلى بنية السلطة الاستعمارية من خلال النقطة الرابعة الأمريكية ومسؤولها الفلسطيني «القورمن»، وكذلك السلطة المحلية من خلال مغفر الشرطة، وهناك وكالة اللاجئين التابعة لوكالة الأونروا...

وتعد شخصية «القورمن» المرتبط بالاستعمار شخصية مكروهة من قبل أهل الحارة فهو، يدخل إلى البيوت، فيدوس البسط يحدثه العالق بالطين طالباً الشاي بعنجهية وغرور، وهو مرتبط كما يقول والد الراوي بالاستعمار: «اشتغل أيام البلاد مع الإنجليز في قوة الحدود، ويشغل الآن مع الأمريكان في النقطة الرابعة»⁽²⁾.

وكذلك تعد زوجة «القورمن» مختلفة عن أهل الحارة الذين يتميزون بالفقر المدقع، فهي تملك ما لا كثيراً. يقول الراوي: «فتحت صندوق أساورها: المبرمج والليرات العصماني والمجاديل وقلائد الفضة. ثم عرضت أمامنا نياشين زوجها التي حصل عليها أيام قوة الحدود»⁽³⁾.

وهذا الرجل/ السلطة محمي من قبل المغفرة إذ عندما يتعرض للعنكبوت بلذ العنكبوت بالضرب لا يستطيع الأهالي تقديم شكوى ضده. بل عندما يؤرط الدكتور باز والد الطفل في تقديم شكوى، فإن المغفرة يستدعي العم تحصيل دار والد بلذ العنكبوت؛ فتأكل جسده كرايبج الشاويش حسن. وعندما تقوم تظاهرة ضد النقطة الرابعة الأمريكية، يعتقل بعض الأشخاص، يدخل شخص يلبس كيس خيش على رأسه؛ ليتعرف إلى موزع المنشورات، وهذا الشخص غالباً ما يكون هو «القورمن».. الذي يذكرنا بشخصية سعيد راجي في رواية «نشيد الحياة»⁽⁴⁾.

(1) يحيى يخلف: تفاح المجانين، دار الآداب، بيروت، ط 3، 1989.

(2) م.ن.، ص 17.

(3) م.ن.، ص 17.

تغدو حال الناس في الحارة مشبعة بالإذلال والعذاب مع الفقر: «الناس في حارتنا يعتبرون الشكوى لغير الله مذلة. الشكوى لمخفر الحكومة مذلة الشاويش حسن والإمباشي عبد الله والعسكري بخيت. أنت مضروب بالخيزران سواء ظالمًا كنت أو مظلومًا، وإلى أن يعرفوا لماذا أنت قادم تكون قد راحت عليك. المخفر موجود للضرب والإهانة والنقطة»⁽¹⁾؛ أي حماية النقطة الرابعة.

تقدم الرواية في القسم الثاني، وهو بعنوان: «تفاح المجانين» محاولات تمرد الصبيان على النقطة الرابعة والمخفر؛ وذلك من خلال شخصيتي الراوي وبدر العنكبوت.. اللذين يتوصلان فتازياً إلى أن مصدر القوة موجود في «تفاح المجانين»؛ بمعنى على الشخص أن يجن ليملك القوة التي بها يستطيع أن يقاوم الآخر الذي يستغله ويقهره. فهما يجربان في البداية هذا التفاح مع الحمار طريف الذي يمتلك بعد أكله للتفاح قوة مفاجئة، يخرب من خلالها المزروعات ويوت الثور، ثم يهمد فجأة؛ ليكون مصيره الموت. ثم عندما يأكل الصبيان من تفاح المجانين، فإنهما يملكان أيضاً قوة غريبة وهما في البراري، ثم يخططان للهجوم على المخفر وضرب الشاويش حسن.. لكن النتيجة أنهما يقعان في الخوار والتسمم والاقتراب من درجة الموت.. ثم تعاقب الشرطة العم تحصيل دار على ما اقترفته ابنة من خلال اعتقاله وضربه ضرباً مبرحاً بالسوط، دون أن يسأل عنه أحد؛ إذ عندما يتجرأ المشط فيسأل عنه في المخفر، يكون نصيبه لكمة على وجهه.

لقد كان مجرد وقوف أي شرطي على باب الحوش لاستدعاء شخص ما، يشكل رعباً ما بعده رعب للناس؛ إذ يبدب الهلع في القلوب: «لعبط الخوف فوق وجه الرجال كالسمكة، الخوف ذو الزعانف والمخالب والحوافر»⁽²⁾.

ولعل القسم الثالث (الأخير) في الرواية هو أهم الأقسام الثلاثة، وعنوانه: «عودة المخال».. ففيه تصوير لشخصية الفدائي في الحارة؛ فعمران هو أحد الأبطال الفدائيين في داخل فلسطين المحتلة، حيث يقاوم الاحتلال الصهيوني مقاومة شجاعة، ثم يقبض عليه فيسجن، ثم ينفي؛ ليحضر إلى هذه الحارة؛ ليعيش رحلة إذلال وقهر، بدءاً من تنقله من مخفر

(1) تفاح المجانين، ص 25.

(2) م. ن.، ص 45.

إلى مغفر للإفراج عنه، وانتهاء بمحاولات إسقاطه واستغلاله؛ فعندما يطلب منه كفالة مالية قدرها مئة دينار مقابل الإفراج عنه، لا تحلم الحارة كلها بجمع هذا المبلغ؛ لذلك يتوسط «الفورمن» بعد وساطة زوجته في الأمر، فيفرج عن عمران.. وهذه إحدى الإشكاليات الرئيسة التي تدب السلطة، وهي أن عمران فدائي شريف يحجز بين جدران أربعة، ولا يفرج عنه إلا بوساطة «الفورمن» وزوجته.. لذلك يخرج عمران من المغفر متعباً مجهداً، يعني كأنه لا يدري إلى أين يذهب، كأنما مات شيء في أحماقه... ثم يجد عملاً في رصف الطرق؛ ليعود في كل مساء ملطخ الثياب بالقار والزفت... الأمر الذي يثير الصبي بدر العنكبوت، فيعاتب صديقه الرواي على ما آلت إليه حال خاله عمران، قائلاً له: «يجوع الفدائي، ويأكل التراب والحشيش والأفاعي ولا يشتغل مثل هذا الشغل»⁽¹⁾.

وكثيراً ما تأتي لعمران نوبات من عقد الذنب، ومنها ما وقع له عندما طالبه المشط والصبية أن يرسم لهم البارودة والقنبلة؛ فحينئذ يتفجر صارخاً باكياً على حاله المأساوية التي وصل إليها: «عرفنا أنه انفجار الأسود في الأقفاس عندما نتذكر المساحات الشاسعة للأدغال»⁽²⁾.

وتتعمق مأساة الفدائي عمران عندما تستغله زوجة «الفورمن» في إشباع رغباتها الجنسية، وهذه الممارسات تثير حنق الآخرين عليه وعلى حاله المتردية، لكنهم يحاولون أن يبرروا ما يفعله؛ وهنا لا يجدون غير مخرج وحيد لإخراجه من هذا الذل، وهو أنهم عدّوا علاقاته الجنسية غير الشرعية (من الناحية الدينية) هي كسر لعيني الفورمن وعيني زوجته من الناحية الاجتماعية...

ثم تتفاقم المهزلة عندما يتحول عمران صاحب التاريخ البطولي في مقاومة الاحتلال الصهيوني إلى مجرد ممثل ذليل، يتقمص شخصية تحصيل دار بعد موته؛ حتى لا تقطع لجنة (الأونروا) ما تقدمه من الطحين والمساعدة للأخير قبل موته.. ولما يتكشف أمره بعد الحضور المفاجئ لزوجة الفورمن، يهجم على المترجم العربي المتفاني في الإخلاص

(1) تفتح المجانين، ص 75.

(2) م.ن.، ص 82.

للأجانب، قبوسه ضريباً، ثم يهرب إلى البراري ياحثاً عن الفضاء والهواء والمدى، ثم يعود إلى داخل فلسطين؛ ليقاوم الاحتلال الصهيوني، خالماً بذلك ثوب اللذ والمهانة، الذي لم يكن هناك غيره في المنفى: «إنه يعود إلى هناك مثلما تعود الطيور إلى أعشاشها...» ظل الخال الذي انقطعت أخباره كلياً عنا، ظل يكبر في أعماقنا ويتعمق⁽¹⁾.

فإذا كانت رواية «بحيرة وراء الريح» تمثل شخصية الفلسطيني قبيل النكبة وفي أثنائها ودور السلطة في ضياع الأرض وتشريد الناس من خلال نغييب المواطن وقهره، فإن رواية «تفاح المجانين» جاءت لتصور حياة المنفى الفلسطيني من خلال قهره وإذلاله والتضييق عليه معيشياً. وبعد المغفر من أكثر رموز السلطة استغلالاً للحارة ومحافظة على النقطة الرابعة التابعة للاستعمار بواسطة الضرب بيد من حديد على وجوه المتظاهرين ضد النقطة الرابعة، التي ترددت إشاعات كثيرة عما تقوم به من توطيئ للاجئين، وسحب بطاقات التموين منهم، والضغط على وكالة الغوث من أجل تقليص عددهم.

وفي مقابل هذه الصورة المذلة للناس، يعيش كبار السن ذكريات الماضي المليء بالخير قبل الاحتلال الصهيوني، يقول الراوي: «على الحائط كانت فرس والذي التي ليس لها شبيه في سمخ والعبيدية وطبرية وبيسان، ثمسي غيباً مرعية شعرها الأشقر وتسابق الريح النشطة... وكان حصان العم تحصيل دار يرمح بصلاية وقوة ويطوي الأرض الصوانية...»⁽²⁾. فالمقارنة كبيرة بين واقع الإذلال واستذكار أو استرجاع الماضي؛ حيث الخير والحرية والثورة: «يصمت العم تحصيل دار ثم يتحسر على الأيام العاضية، ويتذكر أيام عبد الرحيم الحاج محمد والشيخ فرحان السعدي، ويتذكران حكايات الكف الأسود ومقتل الجنرال اندرواس ونسيف أوتيل الملك داود»⁽³⁾.

هكذا، تبدو الرواية في بنيتها العامة - كما يقول جمال بتورة - هي «البحث عن سر

(1) تفاح المجانين، ص 97-99.

(2) م. ن.، ص 29.

(3) م. ن.، ص 59.

القوة⁽¹⁾، وسر القوة الذي يصل إليه الناس أو الأبطال لا يكمن في الخرافات والأوهام، وإنما في حمل السلاح لمقاومة الاحتلال الصهيوني، هذه هي النتيجة الوحيدة التي توصل إليها الفدائي عمران والأخرون في نهاية هذه الرواية.

5 - تجران تحت الصفر...: عنف الصراع الطبقي / السياسي

في رواية يحيى بخلف «تجران تحت الصفر»⁽²⁾ احتشالية خاصة بالعلاقات بين الطبقات المسحوقة والثورة الوطنية من جهة والسلطة المتحالفة مع الاستعمار من جهة أخرى، في أشد الأوقات الحربية الإقليمية نزوعاً نحو التحرر من الاستعمار ومن القيادات الموالية له.. لذلك جاءت رواية بخلف هذه ذات هم عربي، يتعلق بالحرب اليمينية بين الإماميين والجمهوريين في ظل تحالفات لكل منهما.

تبدأ الرواية بتصوير الطريقة التي احتفلت فيها السلطة باعدام الياضي أحد المتعاطفين مع الجمهوريين.. في ظل عجز الناس عن مساعدته، وامتلانهم بشعور الغضب الممزوج باختلاط الأحوال في زمكانية الحرب بتناقضات عجيبة تغدو ثيمة متكررة في الرواية.. وتبرز شخصية أبو شنان الذي فصل من عمله وسجن لانتمائه النقابي، وهو صديق لليامي، لكنه مثل بقية الناس عاجز عن أن يفعل شيئاً؛ «والله يا أبو شنان إنك تدفع كل عمرك من أجل الياضي، لكن ما باليد حيلة، وغداً لن تجد في الكأس سوى دمية واحدة تظل تكبر حتى تمنلىء الكأس بالنشيج»⁽³⁾.

لهذا تصبح الخمرة إحدى وسائل الهروب من الواقع المقهور المضطهد على أيدي السلطة: «يا أبو شنان لن يملأ رأسك سوى سطل.. سطل من عرق البصرة.. شهر كامل مر على ذبح الياضي وكل شيء يعود إلى طبيعته»⁽⁴⁾، وكأنه هنا لا يريد للأشياء أن تعود كما كانت بعد مقتل الياضي.

(1) نبيه القاسم وآخرون: دراسات في الأدب الفلسطيني المعاصر، دار الأسوار، عكا، 1987، ينظر ص 62-68.

(2) يحيى بخلف: تجران تحت الصفر، دار الآداب، بيروت، ط4، 1988.

(3) م.ن.، ص 10.

(4) م.ن.، ص 14.

ولأن الخمرة والمال متوافران لدى السلطة، فإن أبا شنان يلجأ للزبدي الانتهازي أحد مؤيدي السلطة الإمامية، طالباً منه أن يسكره حتى الموت، يقول له: «يا زبدي أبني أسكر وأموت.. ويحمل جنازتي عشرة من الرجال السكارى..»⁽¹⁾ تدليلاً على أهمية الهروب إلى الموت الذي يبدو أنه أكثر رحمة من الحياة بعد موت اليامي.

أما الزبدي فهو من المرتزقة الذين يستخدمهم الاستعمار لمصلحته؛ فهو يقف مع الإمامية/ السلطة، ما دامت منتصرة، وإذا انتصرت الجمهورية وأنصارها، فإنه حينئذ يصبح معها، فشعاره: «إذا لم يربح الإمام فإننا نجمهر مع الجمهوريين»⁽²⁾.

كذلك يستغل أبو طالب أحد رموز السلطة الاستعمارية حاجة أبي شنان إلى المال، فيستخدمه في سياق الإغراء والترهيب في التحول من القاعدة الشعبية الواعية إلى السلطة الجاهلة المهيمنة: «لدينا وظيفة شاخرة لك.. إنها فرصتك الأخيرة..» تأتي غداً وتقابل المستر.. المستر سيشرح لك تفاصيل عملك»⁽³⁾.

ومقابل هذا العرض السلطوي الاستعماري، تتحرك أصوات أبي شنان الداخلية، فيأتي صوت اليامي معاتياً وحناناً له على التمرد على السلطة: «يقول لك يا أبو شنان يجب أن تخرج من عصر الانحطاط، يجب أن تناضل من أجل العبيد والفقراء»⁽⁴⁾، أي الانتماء إلى ثورة الجمهوريين المعادين للإماميين.

أما المستر الذي يلبس الثوب والعقال العربيين، فإنه يبدأ استغلاله لأبي شنان من جوعه للخمرة والمرأة، فيوفرهما له فيسيطر عليه: «أخيراً وبعد الشبع والارتواء تمدد أبو شنان على الأريكة، وكانت زجاجة تدحرج على السجادة، والمرأة الشقراء دخلت تستحم، والمستر يلبس ثوباً عربياً، ويشعل غليونته، فتعقب الغرفة برائحة التبغ»⁽⁵⁾.

هكذا يصبح أبو شنان ضابط الارتباط العربي الوحيد في معسكر المقاتلين الأجانب؛

(1) نجران تحت الصفر، ص 22.

(2) م. ن.، ص 23.

(3) م. ن.، ص 26.

(4) م. ن.، ص ص 26-27.

(5) م. ن.، ص 31.

لأنه يتفن اللغة الإنجليزية أولاً، وله شعبيته بين الناس ثانياً، وبذلك يكون سقوطه كاللطمة في حارة العبيد. وإن كانت تصرفاته مع الاستعمار في الظاهر، فإن داخله متوهج بإشكاليات حارة العبيد ومآسبها؛ لكنه يحرص على أن يجمع هذا الداخل الناز من خلال الجنس والخمرة: «عليك أن تغمض عينيك وتنام مثل القطط، وكلما استيقظ اليامي في دمك فستكون ريتا جاهزة وكزوس الموسكي ستكون جاهزة.. وسكي مثلجة لا علاقة لها بكولونيا الحلاقة»⁽¹⁾، كما كان يسكر في فقره بوساطة كولونيا الحلاقة المرخصة.

نعيش حارة العبيد واقع المأساة والقهر والاستغلال، فعندما يتعب الناس عن جوعهم يُقتلون.. إذ تقطع يد ابن أمينة ويسجن، لأنه هجم على اللحم في الملحمة؛ ليأكله نبأ من شدة جوعه.. في الوقت الذي يكون فيه أبو شنان في معسكر السلطة قد ملّ من حياة الترف، يقول لريتا: «زهقت من الحصول على الأشياء بسهولة.. بدأت أحنّ إلى التسكع والظما»⁽²⁾. ولكن حقيقة هذا اليامي المنسلخ عن طبقة الشعبية، هي أنه قد أصبح بوساطة مال السلطة ونسائها وخمرها، يعيش حالة ذل عميقة، وذلك عندما وضع رقبته في يد المستعمر. من هنا كانت تنابه عقد الذنب المسعورة؛ لشعره بمأساته النفسية، حيث تغلي المهانة في عروقه: مثل: «سمكة تسبح في العروق تغلي المهانة الشرسة.. لا أمر ولا خمر.. ولا أنت حاضر ولا أنت غائب، ومثل الإسفنجة التي يمسح بها ابن عناق حاولته القدرة، يمتص صدرك الحقارة والنذالة، كأنك لم تكن ذات يوم زينة الرجال»⁽³⁾.

وكذلك تظهر بعض فتاعات أبي شنان الرافضة لتحوله المشين نحو خدمة الاستعمار، فيعلن بين وقت وآخر لريتا أنه يكره نفسه؛ لأنه تورط معهم في لعبة قدرة، وأنه مثل وحيد القرن الذي اصطاده مستعمر أمريكي من أفريقيا، ووضعه بعد ترويضه في إحدى حدائق الحيوانات الأمريكية، وكانت تأتيه نوبات من العصبية؛ «لأن وحيد القرن غير المدجن النائم

(1) شجر ابن تحت الصخر، ص 38.

(2) م.ن، ص 49.

(3) م.ن، ص 52.

في أعماقه يستيقظ بين الحين والآخر.. إنه يشناق إلى أفريقيا.. إلى المستنقعات والشلالات وأشجار الجوز والأصباث الاستوائية»⁽¹⁾.

وفي المحصلة، يعود أبو شنان إلى ماضيه الثوري الإيجابي، فيعود إلى مشعان الثبادي الثقابي، وعندما يحاول أن يعتذر عما فعله خلال خدمته للاستعمار يأتيه صوت مشعان حنوناً: «صه.. أعرف كل شيء.. في غياب الثغاية يمكن أن يحدث كل ذلك.. المهم أن نبدأ صفحة جديدة»⁽²⁾.

وتبدأ الصفحة الجديدة بالنسبة إلى أبي شنان من العمل الثوري في حارة أخرى، حيث يوجد «العمال، والأجراء، والفقراء، ومن ليس لديهم مأوى»⁽³⁾. وهي حارة مشابهة لحارته الأولى.

6 - تركيب رحلة البطل

لا تقدم روايات يحيى يخلف رحلة بطل فردي رومانسي، وإنما تقدم طبقة اجتماعية مفعلة لغوياً، وفي سياق هذه الطبقة تنجلي رحلة البطل أو الشخصيات المتساوية في أهميتها، وتكون حركة البطل مفعلة بوعي يتجاوز وعي الطبقة؛ لتتشكل موقعة خاصة للبطل بين طبقته والسلطة التي تقمع ولا ترحم.. ولعل كل شخصية من شخصيات يخلف الروائية لها رحلتها الخاصة بها شعبياً؛ لذلك تحاول أن تقدم نفسها في إطار بطولة شعبية، تُخلق بلهين المتلقي؛ لأنها منجز لغوي شعبي يُشعر بالحياة لا بالوعي النظيري الذي عودتنا عليه بعض روايات الواقعية الجديدة ذات الصوت المرتفع إيديولوجياً لا فنياً.

فاليامي، وعباجة، والولد عبد المعطي، وابن أمينة، وسمية، ومشعان، وابن عتاف، وأبو شنان، وعبد الرحمن العراقي، ونجيب، وأسد الشهباء، وأهل قرية سمخ، والشايب، وحمزة شط العرب، وأحمد الشرفاوي، وزليخة، والسنيرة، وشخصيات المخيم، وعمران، ويدر العنكبوت، والمشط، وشخصيات الحارة الفقيرة اللاجئة.. كلها شخصيات تفضي إلى

(1) نجران تحت القمر، ص 86.

(2) م. ن.، ص 112.

(3) م. ن.، ص 112.

مشهد طبقة مقهورة فقيرة مستلبة مضطهدة، تحاول البحث عن مداخل تحررها وتخلصها من أمراضها...

أما شخصيات المستر، وبوطالب، والمطوع، والأمير، وريت؛ ومنتدوب المفتش العام، وأحمد بيك، والمدرّب؛ وسعيد راجي، والفورمن، والشاويش حسن... فكلها شخصيات تمثل السلطة كنفيز للطبقة المسحوقة أو للشعب.. لنجد أنفسنا أمام ثنائية طبقية ذات إشكاليات اقتصادية واجتماعية وسياسية عميقة، تولّد أعماق التآزم والصراع بين الحاكم والمحكوم في الخطاب الروائي المتميز، الذي قدمه يحيى يخلف كأفضل من كتب عن الكثافة السياسية في العالم العربي في أخرج زمكائياتها تآزماً: الحرب اليمنية، والحرب العربية الصهيونية، والهجوم الصهيوني على جنوب لبنان، وحال الفلسطيني في الشتات بعد النكبة.

إن الاحتفال بطبقية الصراع يقضي إلى أن هناك ثيمات أساسية، تشكل البطل النامي في روايات يخلف.. هناك أبطال لهم ملامحهم الثابتة وبخاصة أبطال السلطة باستثناء أحمد بيك في بحيرة وراء الريح، حيث فجرت الهزيمة طبيته؛ فجعلته يفقد الثقة في السلطة التي ينتهي إليها.

كذلك هناك في الطبقة الاجتماعية المضادة للسلطة بعض الأبطال النسقين المنمطين في ملامح واحدة، مثل: سمية، وأسد الشهباء، وعبد الرحمن العراقي، وبدر العنكبوت، والشايب، وحمزة شط العرب، وغيرهم.

وفي كل رواية من روايات يخلف هناك بطل نام، يسير في خط متعرج ومرحلة من التردد بين طبقته والسلطة، حيث يمكن تحديد أربعة أبطال متشابهين في الروايات الأربع، وهم: أبو شنان (نجران تحت الصفر)، ونجيب (بحيرة وراء الريح)، وعمران (نفاح المجانين)، وأحمد الشرفاوي (نشيد الحياة).

إن هؤلاء الأبطال الرئيسيين الأربعة لهم حركية سردية متشابهة، وسباق فكري شبه متجانس في خطوطه العريضة، فأوضاعهم الاقتصادية ومسلكياتهم الاجتماعية تكاد تكون متشابهة.

فقد فُصل أبو شنان من عمله في اليمن، وأصبح لا يملك شيئاً، يصفه أبو طالب ممثل السلطة بقوله: «أصبحت منسكماً مثل الكلاب الضالة..» وحارة العبيد لن تطعمك إلا الجوع»⁽¹⁾.

وعمران خرج من سجن الاحتلال منفياً إلى إحدى حارات المدينة العربية، حيث يقطن اللاجئون الفلسطينيون في أوضاع اقتصادية في غاية الفقر، وكل الحارة لم تملك مئة دينار لتدفع كفالة خروجه من المفقر؛ وعندما يعمل ليأكل يكون عمله بأجر زهيد في تزفيت الشوارع.

ونجيب في «بحيرة وراء الريح» لا يملك ثمن خبزه وسجائره. لا يملك ثمن الشاي والسكر»⁽²⁾.

أما أحمد الشرفاوي في نشيد الحياة فلم يكن لديه مبلغ بسيط، يمكنه من خطبة الفتاة التي يحبها.

لعل القمع والفقر هما البداية الرئيسة في تأزم الأبطال، وهما ثيمتا الصراع الداخلي لديهم، عندما يحاولون تحديد علاقاتهم بالسلطة أو الطبقة التي ينتمون إليها، وفي بحثهم عن حلول لإشكالياتهم الاجتماعية والوطنية، تقف السلطة أداة قامعة أو أداة تحاول استغلالهم لمصلحتها عن طريق الترغيب والترهيب؛ حيث استغل المستر قدرات أبي شنان، واستغلت زوجة «الفورمن» قدرات عمران الجنسية. واستغل أحمد بيك قدرات نجيب المطيعة. وحاول سعيد راجي استغلال أحمد الشرفاوي.. وقد استطاع هؤلاء الأبطال الأربعة أن يهربوا من إغراءات السلطة أو العبودية لها، ويلتصقوا بطبقاتهم وشعبهم وثورتهم وإنسانيتهم. يهرب أبو شنان تاركاً المستر والخمرة وأبو طالب وريثاً إلى مشعان القيادي النقابي؛ ليعود إلى طبقته التي انسلخ عنها زمناً.. وكذلك يهرب أحمد الشرفاوي من إغراءات سعيد راجي رافضاً المساعدة المالية التي تحل مشكلاته؛ لأنه رآها ملوثة بعذابات المخيم ومآسيه. ويهرب عمران من استغلال زوجة الفورمن لجسده.. وكذلك يهرب نجيب من أحمد

(1) نجران تحت الضوء، ص 25.

(2) م. ن.، ص 14.

بيك الذي تعامل معه كمرمطون بنفذ رغباته ويقوم على خدمته؛ وذلك عندما يكتشف تزوير البيك للحقائق، التي منها أنه يدعي أن الدرع غنيمة من اليهود، وهي التي اشتراها راضي من جندي إنجليزي:

«... أخذ الدرع يا نجيب وضعها في سيارة سيادة اللواء الركن.

وأحس نجيب بأن الكلمات تسقط من عل وتصطدم برأسه. وعلى الرغم من ذلك، فقد انحنى وحمل الدرع وخرج من الخيمة. لم يتوقف عند سيارة سيادة اللواء التي تتوقف في الخارج ويحيط بها عدد من مرافقيه. مضى وهو يحتضن الدرع»⁽¹⁾.
فمثل هذا الخداع الذي تمارسه السلطة لا يجعل نجيباً قادراً على تنفيذ أوامرها، كما كان يفترض عمل الشاي والقهوة!!

يعود أبو شتان إلى المقاومة النقابية.. ويلتصق أحمد الشقراوي بالمخيم وجبهة المقاومة.. ويعود عمران إلى داخل فلسطين لمقاومة الاحتلال الصهيوني، ويتشكل نجيب في إطار البطولة الشعبية رافضاً سياق المرمطون...

وتكشف لنا لعبة السرد لدى يحيى بخلف أنها لعبة موجهة نحو تشكيل البطل، بعد إدخاله في عدة اختبارات لتوثيق إيمانه بقضايا المصيرية الملحمية الإنسانية. ولعل جمالية السرد تعد من أهم العوامل التي تجعل خطاب يخلف خطاباً مكثفاً حياً، يمكن أن يقرأ عدة مرات دون ملل؛ فشخصياته حية، ولغته أدبية كثيفة الإيحاء والدلالة، وسرده يتأسس من خلال التابع السردية من بداية إلى عقدة إلى حل، وكأنه حكاية شعبية، ولكن في إطار من التجلي العميق في العبارة البسيطة الشفافة.

لقد تفصّدت هذه المقاربة أن تستقصي العلاقة الفاعلة الوحيدة بين أبطال الطبقة الشعبية المسحوقة والسلطة المتآمرة على شعبها.. وكأن الوعي الذي امتلأ به السرد - عموماً - يفضي إلى وعي السارد الثوري (الرايكاالي) الإنساني تجاه السلطة الفاسدة، التي لم تكن إيجابية قط في هذا السرد، بل إنها بذرة الفساد والخيانة و«الإنسانية» - على أبة حال.

(1) نجران تحت الصفر، ص 57.

الفصل الخامس

تناقضات الذات والآخر في روايات سحر خليفة⁽¹⁾

أولاً: إشارات

١. العنوان إشكالي، ويبدو أنه مدخل غير ذكي لمقاربة روايات سحر خليفة من خلاله،

(١) قدمت هذه القراءة النقدية في ندوة النص الأدبي بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الملك سعود بالرياض، في يوم الثلاثاء 1422/2/7 هـ. وفيما يلي أبرز التساؤلات الإشكالية التي أثارت، دون الردود عليها لصعوبة الرد، تاركاً المجال لقراءة أخرى في بنية روايات سحر خليفة في ضوء هذه الأسئلة التي أثارت، ومنها: ما مدى الصراع بين الجمالية التقليدية والجمالية الحديثة في روايات سحر خليفة؟ إلى أي حد تمثل روايات سحر خليفة الحالة السباسبية السائدة في فلسطين وما حولها؟ هل الجنس في رواياتها يتحول إلى ذكورة مساوية للرجولة، بمعنى أن الجنس حالة ذكورية لا تعني المرأة المعنية؟ إلى أي مدى أثرت حياتها الشخصية في رواياتها؟ هل يقابل تطرف النساء في رواياتها تطرفاً آخر من الرجال؟ هل النسوية المتطرفة تعني الحياة النسوية الفاشلة في الأساس؟ هل أبطال رواياتها كلهم من النساء؟ إلى أي اتجاه نسوي تصنف سحر خليفة؟ بمعنى هل هي مثقفة مثقنة؟ ما مدى التأثير في النسوية الغربية في رواياتها؟ هل المجتمع العربي مشابه للمجتمع الغربي في طرحها لأفكارها؟ هل إشكالية الذات والآخر تعني التحول والتضاد أم التجاور في رواياتها؟ هل هي فاعلة على تصوير ما يجري في فلسطين؟ هل لها مذهب فني خاص بها كالواقعية السحرية مثلاً؟ هل يبدو أنها آتية في كتابتها؟ هل هناك فلسطيني إسرائيلي في رواياتها؟ أي الإسرائيلي الذي يقيم في فلسطين قبل الهجرات الصهيونية؟ لماذا كتبت رواية باللغة الإنجليزية؟ هل يمكن أن تعيد النظر في الرواية التي كتبتها بالإنجليزية، فيما لو ترجمتها إلى اللغة العربية؟ هل تشكل سحر خليفة عن العجز الذكوري كما ظهر عند غسان كنفاني في رواية «رجال في الشمس» من خلال مقولة: «لماذا لم يدقوا جدران الخزان»؟ هل المرأة المومس امرأة فاضلة بسبب حاجتها في روايات سحر خليفة؟ كيف توضح الاختلاف بين الذات والآخر لديها؟ هل يمثل الرجل أهم أعداء المرأة في الصراع لديها أم ماذا؟ هل دافعت سحر خليفة عن المومس في رواياتها؟ هل ترمز المرأة في روايات سحر خليفة إلى فلسطين؟ هل يجوز أن تمسح درجة الدكتوراه على عمل إبداعي كما حدث مع سحر خليفة؟ ما رأيك في شخصية سحر خليفة إن كنت تعرفها جيداً؟ أين تقع سحر خليفة في مستوى الرواية الفلسطينية، ثم في مستوى الرواية العربية؟

لأن جوهر اللغة السردية - على وجه العموم - قائم على التناقض في الرؤى والجماليات!!
2. في اللغة السردية لا بد من التفاعل مع الذات بصفتها آخر من منظور الآخر المضاد لها أو المتكامل معها؛ لذلك لا بد من اعتبار حركية الذات جزءاً مشكوكاً داخل دوامة الآخر، إذ تقوم رؤية العالم على تشكيلات الآخر؛ بمعنى اغتراب الذات وضياعها ثم تحولها إلى آخر غير واضح.

3. لعل أية عبارة سردية عند سحر خليفة هي عبارة صالحة لمقاربتها من خلال التناقضات، فالرواية عندها مسكونة بمستويات التضاد بين الأفكار والتصرفات، في سياق الصراعات بين: العربي والصهيوني، والنسوي والذكوري، والنسوي الحريمي والنسوي التحرري، وغيرها.

4. وظيفة هذه المقاربة أنها قد تثير بعض القضايا الإشكالية في إطار «نظرية الكتابة النسوية»، بصفتها نظرية جديدة نسبياً، لا تزال تبحث عن جمالياتها في البنيات النقدية المعاصرة!!

5. المقاربة النقدية الجديدة في نصوري، لا تملك أكثر من إثارة الأسئلة على هامش الرواية/ النص الغول أو المتاهة أو الهجين في ذاكرة النقد المعاصر.

6. بكل تأكيد لا أهمية تذكر لأية أفكار داخل بنية السرد، إن لم تنوِّح هذه الأفكار بالثوب الجمالي الذي يعطيها هوية النص الإبداعي.

ثانياً: تمهيد

الرواية الفلسطينية نموذج دال على الرواية العربية؛ لأنها رواية تحمل خصائص مسيرة المشهد الروائي العربي كله؛ من خلال النشأة، والتأصيل، والتطور، والجماليات... ومع ذلك يمكن تخصيص الرواية الفلسطينية ببعض السمات التي تجعل منها بنية سردية لها خصوصية الوضع الفلسطيني المعجول بمأساة الاحتلال الصهيوني لفلسطين؛ إذ تشكل هذه الوضعية موضوعاً مركزية، تتمركز حولها الشخصيات والعلاقات، فتكشف عن خطاب أدبي يحمل مسلكية الالتزام في الفن، ولا مجال هنا للحديث عن الفن للفن، أو الفن

غير المجبر لمصلحة القضية العربية الأولى (احتلال فلسطين)؛ لذلك شاعت مصطلحات: «أدب المقاومة»، و«أدب الميدان»، و«أدب المعركة»، و«أدب الهزيمة» و«أدب المخيم»، و«أدب الشتات» و«أدب المنفى» و«أدب الانتفاضة».. في الدراسات الأدبية التي تناولت الأدب الفلسطيني عموماً.

وكذلك انخرست الرواية الفلسطينية في الواقع الفلسطيني، داخل فلسطين المحتلة وخارجها، والرواية عموماً، ضد تجريد الشعر؛ لأنها تتجه إلى الواقع؛ لترتفع به إلى المستوى التمثيلي أو التخيلي. لكن الرواية الفلسطينية تنطلق من الواقعي لتوغل فيه؛ إذ إن الروائيين عموماً يجدون أنفسهم عاجزين عن تصوير الواقع في رواياتهم، انطلاقاً من كون هذا الواقع يمثل شكل «الأسطورة» أو هو أكثر تخيلاً من الخيال، فكيف ينقل الروائي مشهد «محمد الدرة» على سبيل المثال في فصل روائي. لا تستطيع أية لغة سردية تصوير دراما المشهد؛ لأن الصورة الواقعية ربما تكون أكبر من أية صورة إبداعية متخيلة في ظل تأزم الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال الصهيوني. وفي هذا السياق كتبت مئات القصائد عن «الدرة»، ولم تقع عيني بعد على قصة واحدة تصور هذا المشهد التراجيدي!!

يضاف إلى ما سبق، لا يوجد مجال واسع أمام الروائي الفلسطيني؛ ليكتب الرواية الجديدة، والرواية التحريية، والرواية السريالية، والرواية اللعبية الهجينة في تعددية أجناسها، وتداخلاتها السردية من خلال تداخل الأزمنة والأمكنة... فهو يكتب من منطلق الاتصال بالناس العاديين، لا بالثققلين فحسب، مما يعني أن الروائي يكتب من خلال جماليات الجمهور؛ لذلك يتج اللغة ذات المستوى المباشر الواضح؛ لأن الكتابة هنا ينبغي أن تحمل وظيفة المقاومة، ثم بالإمكان أن يكون هناك المستوى المجازي أيضاً، أو مستوى الدلالات العميقة التي تتيح المجال للنقاد أن يكشف عما تحت اللغة أو غرقها على طريقة النقد الحدائي.

إذن، تعد سمات: أدب المقاومة من جهة، وأسطورة الواقع من جهة أخرى، ونهميش خطاب الحداثة من جهة ثالثة... أبرز الملامح التي نصف الرواية الفلسطينية في ضوء اختلافها عن الرواية العربية.

ثالثاً: نصوص استشرافية

تنتقل إشكالية التناقضات، بصفتها إشكالية وظيفية، لا جمالية في الدرجة الأولى، من ثلاثة نصوص تكشف عن تحولات الذات الإيجابية من الشخصي إلى النسوي إلى الفلسطيني في مواجهة الذات السلبية التي تحول إلى آخر من خلال الشخصي، والنسوي، والفلسطيني، وأيضاً في مواجهة الآخر المتفصل عن الذات متمثلاً في الكيان الصهيوني: النص الأول: حكاية سحر خليفة (البعد الشخصي) كما ترويه:

«تبدأ الحكاية بمولد طفلة صغيرة لعائلة نابلسية فلسطينية، وكالعادة، استقبلت الطفلة بعدم ارتياح يبلغ حد الشبهات وذرف الدموع، فقد كانت الطفلة الخامسة على التوالي. وتبعها ثلاث أخريات، والوالد الذي كان يتلهف على صبي يحمل اسمه ويرث أملاكه ومقتنياته، تأثر جداً بذلك الحدث غير السعيد... في ذلك الجو القائم.. تعلمت معنى وجودي وقيمتي في هذا العالم. تعلمت أنني عضو من جنس شقي غير ذي نفع وقليل القيمة.. أريد الدنيا أن تعرف أنني أنثى، أنني الأنثى، بعقل وضمير ومشاعر وروح شفاعمة، تحب الناس، وتحب الخير وتقول الكلمة لوجه الله، ولو كان الثمن حد السكين»⁽¹⁾.

النص الثاني: عالم المرأة (البعد النسوي) في نظرية النقد النسوي:

«استثمرت كثير من نصوص الأدب الروائي النسائي عالم المرأة بمكوناته الكثيرة والمتداخلة، ونهض التمثيل السردي بمهمة تركيب ذلك العالم فنياً، مانحاً جسد المرأة مكانة بارزة بوصفه هوية أنثوية خاصة. وسمى النقد النسائي - وهو حركة فكرية - نقدية أفرزتها المنهجيات الحديثة - إلى تأكيد خصوصية الأدب النسائي باعتباره تمثيلاً لعالم المرأة، وذهب إلى أن تلك الخصوصية تستمد شرعيتها، لأن المرأة تنظم في سلسلة علاقات ثقافية وجسدية ونفسية مع العالم من جهة ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها، بفعل الإكراهات التي مارسها الثقافة الذكورية، قد أصبحت

(1) سحر خليفة: «الأنثى» والكلمة: مجموعة من المؤلفين: الفن التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1999، ص 175.

علاقات مشوهة و متموجة وملتبسة، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي⁽¹⁾.
النص الثالث: ظاهرة الرواية تحت الاحتلال (البعد الوطني) في المتطور النقدي الفلسطيني:

«لا يمكن فهم ظاهرة الرواية تحت الاحتلال إلا بفهم جوهر التناقضات التي يخلقها الاحتلال، ويفرز واقعها. هذا الواقع (واقع الرواية تحت الاحتلال) يوقع الدارس في إشكالية الخلط بين حركة المقاومة الشعبية، وبين الرواية كجنس أدبي يعيد تشكيل هذا الواقع وتركيبه ضمن إطار الجنس الروائي.. (إذ) يهيئ وضع الاحتلال، بوصفه أداة قمع ونهب متواصل لمساحة الأرض، وللثقافة العربية الفلسطينية الموجودة على هذه المساحة، حركة واقع خصبة، صدامية، شرسة، ويومية»⁽²⁾.

رابعاً: مدخل

انطلقت الرواية العربية الفلسطينية التي تجاوزت سبعة روايات من ثلاثة أطر زمكانية رئيسة، هي: فلسطين المحتلة التي أنتجت رواية الصمود والانتفاضة عند إميل حبيبي، وسحر خليفة... ومخيمات الشتات التي بلورت رواية المقاومة عند غسان كنفاني، ويحيى خليف، وليانة بدر... والغربة في المنفى عن طريق الانتعاج في حياة المدن العربية والأجنبية التي أنتجت رواية عربية جديدة عند جبرا إبراهيم جبرا، وأفتان القاسم، وإبراهيم نصر الله... تنتمي سحر خليفة إلى جيل السبعينيات داخل فلسطين المحتلة، أي إلى جيل ما بعد هزيمة حزيران 1967، وقد كتبت ما بين عامي 1973 و1998 سبع روايات⁽³⁾، تمثل تجربة سردية نسوية مميزة داخل بيئة الخطاب السردى الفلسطيني. وفي رواياتها يمكن الحديث عن تناقضات عميقة محورها الذات والآخر، على النحو الآتي:

(1) عبدالله إبراهيم: «الرواية النسائية العربية: تجليات الجسد والثقافة مفكرة عبدالله إبراهيم - موقع على الإنترنت: شبكة المراهب الثقافية. ثم نشرت في موقع:

(http://saidbengrad.free.fr/olnt/7/pd02-17.pdf)

(2) فخري صالح: في الرواية الفلسطينية، دار الكتاب الحديث، بيروت، 1985، ص 65.

(3) كتبت هذه الدراسة قبل أن تنشر سحر خليفة رواياتها الأخرى، وهي: «صورة وأيقونة وعهد قديم» 2002، «ربيع حار» 2004، «أصل وفصل» 2009، «حي الأول» 2010.

1. هيمنة السيرة الذاتية لسحر خليفة ذاتها على رواياتها، بصفتها سيرة ذاتية معذبة، كما عبرت عنها من خلال شهاداتها؛ أي تناقض المرأة المثقفة المماثلة لسحر خليفة مع الآخر: العدو الصهيوني، والرجل، والمرأة «الحرمة».

2. طرح إشكالية المرأة وعلاقتها بالآخر، وبخاصة الرجل، بصفة المرأة مضطهدة اجتماعياً في سياق الصراع بين المرأة والرجل؛ أي تناقض جنس النساء مع جنس الرجال التقليديين، والسياسين، والمثقفين وغيرهم.

3. بناء عالم الصراع بين الشعب الفلسطيني بتناقضاته المتعددة والكيان الصهيوني الاستيطاني الغريب؛ أي تناقض وجودي بين العربي الفلسطيني والآخر الصهيوني، والأنظمة القمعية، والعملاء المناهضين للثورة.

هذه أبعاد الإشكالية التي ستتناولها هذه المقاربة بإيجاز شديد من خلال روايات سحر خليفة، وهي: «مذكرات امرأة غير واقعية»، «ولم نعد جوارى لكم»، و«الضيار»، و«عباد الشمس»، و«باب الساحة»، و«الميراث»، و«women of noman's Land».

يمكن أن تنظم هذه الروايات في مسارين؛ الأول: مسار الرواية النسوية، وتمثله روايات: «مذكرات امرأة غير واقعية»، «ولم نعد جوارى لكم»، و«women of noman's Land». والثاني: مسار الرواية الفلسطينية، وتمثله روايات: «الضيار»، و«عباد الشمس»، و«باب الساحة»، و«الميراث»، دون إغفال القضية النسوية المحورية في هذا المسار أيضاً.

خامساً: أبعاد الإشكالية

ما الحوافز الرئيسة التي أنتجت خطاب سحر خليفة السردية، وعمقت تناقضاته؟ تخيرنا سحر خليفة من خلال شهاداتها السيرية أن نجربة زواجها التي استمرت ثلاثة عشر عاماً فجرت مأساتها الذاتية بصفتها أنثى تُضطهد في سجن الرجل / الزوج، بضاف إلى ذلك أن نشأتها في بيت حرم من الصبيان قد أثرت على مسلكياتها الاجتماعية والنفسية، فعانت مع أمها من غربة اجتماعية نفسية، وبخاصة بعد أن تزوج الأب امرأة أخرى بحثاً عن

إنتاج الصبي. من هنا ظهرت صور الأزواج في رواياتنا صوراً سلبية على وجه العموم!!
ومسخت من «زينة الذكور» المهيمنة على الواقع الاجتماعي المهزوم غير الحضاري!!
لقد بدت شخصية المرأة بصفتها نصف المجتمع، في رواياتها، شخصية انقصامية
تعاني مرارة الاغتراب والضياع، إذ إنها تبدأ في الأساس من ثنائية التضاد بين قيم الحريم
المستسلمات لواقعهن المتخلف في نموذج المرأة التقليدية الضحية، وقيم ثقافية نسوية
تحريرية في نموذج المرأة الجديدة المتمردة على الواقع المسكون بالقيم الأبوية الذكورية
القمعية. من هنا نشوهت في رواياتنا صور الذكور عموماً، بالنظر إلى أنهم غير إنسانيين
أو غير حضاريين، وكذلك انتقدت صور النساء التقليديات؛ لكونهن استسلمن لواقعهن
الكتيب.

وحتى لا تخفى سحر خليفة خطابها السرد في إطار جنسوية نسوية شوفينية، تجاوزت
دائرتي الذات النسوية المعقدة، والطبقة النسوية المضطهدة، إلى دائرة حرصها على الالتزام
بموقع التضاد الفلسطيني مع العدو الصهيوني، فامتثلت رواياتها بخلفية الصراع الوطني
وتناقضاته، فأظهرت الاحتلال عاملاً حاسماً في تعميق مأساة الشعب الفلسطيني الفاع
تحت سقف أقذر استيطان (صهيوني) على وجه الأرض.. وفي هذا السياق أيضاً كشفت
عن كون الشعب الذي يضطهد المرأة لن يستطيع أن يتصر على عدوه، مهما حاول أن يفعل
ذلك؛ لأن نصفه النسوي مغيب ومكبل بقيود كثيرة!!

في ضوء تشابك هذه الأنساق الثلاثة، أي التشابك بين الذاتي والاجتماعي والوطني،
نهض خطاب سحر خليفة السرد بحمل رؤية الواقعية النقدية أو منظورها الذي يرى العالم
مكوناً بالسواد، وفي أحسن الأحوال بالرمادي.. ومع ذلك لا تنهي رواياتها دون نظرة
متفائلة أحياناً، وغالباً ما تكون هذه النظرة المتفائلة عن طريق تغيب أو تخدير التناقضات
الدائنية والاجتماعية، لمصلحة ضرورة الاستمرار في مواجهة الاحتلال، من خلال الانتفاضة
الشعبية اليومية التي تظهر فيها شخصية المرأة أكثر حكمة وفاعلية من الرجل في الصمود
والتصدي لقمع هذا الاحتلال.

سادساً: حركية الخطاب السردي

تشكل روايات سحر خليفة في الدرجة الأولى من خلال نظرية الكتابة النسوية التي ترى المرأة ضحية، عليها أن تسعى إلى بناء المساواة بين الذكورة والأنوثة في الحقوق والواجبات داخل بنية المجتمع كله، متكئة على رفض المفاهيم الثلاثة: سيطرة الأب (بطورية الرجل)، واعتبار الجنس أو النوع صالِحاً لتقسيم الأدوار، وهيمنة القضيب!! وفي هذا السياق كتبت سيرة «عفاف» بطلنة رواية «مذكرات امرأة غير واقعية»، من لحظة ولادة البنت المهيبة، إلى لحظة المرأة المطلقة التي تنتظر أن تقتل بالسكين بتهمة «الوقاحة»!! ثم كتبت التناقضات الفكرية بين عالمي الرجال والنساء في رواية «لم نعد جوارح لكم»، فكشفت عن شهوانية الرجل الذي لا يهمه إلا أن يصيد جسد المرأة «الفرجة» في ظل علاقات فكرية مشوهة، كرس فيها المثقفون وفاقاً أكثر مأساوية من الواقع الثقلبيدي. وقدمت في روايتها «women of noman's Land» ثلاث نساء أمريكيات من عرقيات مختلفة، وهن: زينة العربية التي تعاني من أخلاقيات الشرف، وسارة الزنجية التي تعاني من التمييز العنصري، وإلينا اليهودية التي تختنقها الهيمنة الصهيونية، وخصوصاً بعد أن تحب شاباً فلسطينياً. وفي نهاية المطاف تلتقي النساء الثلاث في المعاناة؛ ليغدو التحالف بينهما ضرورياً في إطار النسوية العالمية المتحالفة فيما بينها لمحاربة الهيمنة الذكورية على الحياة والمرأة معاً!!

أما رواياتها الأربع الأخرى، فهي تشكل سلسلة لحركية المرأة ضمن حركية الشعب الفلسطيني داخل الأرض الفلسطينية المحتلة، ابتداء من هزيمة حزيران 1967 إلى ما بعد «أوسلو 1993». وكانت البداية في رواية «الصبار» التي كشفت عن أفكار التناقض بين الانخراط والعمل في المؤسسات الصهيونية من جهة، وضرورة المقاطعة والكفاح المسلح للاحتلال من جهة أخرى!! فكانت هذه الرواية إدانة لما يمكن تسميته القبول بالأمر الواقع الذي فرضه الاحتلال خلال السنوات الخمس التي تلت حزيران، حيث تشوهت العلاقات الاجتماعية من خلال التعامل مع المؤسسات الصهيونية.

ثم تلت هذه الرواية رواية «عباد الشمس» التي ركزت على التحولات بعد حرب تشرين،

من خلال الحديث عن بدايات التطبيع والتسوية مع العدو الصهيوني. وفي المقابل نشهد التناقضات الاجتماعية، فنضطلع المرأة التي تخرج للعمل كي تعيل أبناءها، كما نضطلع المرأة المثقفة عندما تحشر في زاوية المرأة الجسد مهما قدمت من أفكار إيجابية. فتطالب البطولات أن تطيع العلاقات بين الرجال والنساء في المجتمع الفلسطيني قبل الحديث عن إمكانية للتطبيع أو التسوية مع العدو الصهيوني.

وقدمت في رواية «باب الساحة» وجه الانتفاضة الأولى المخفي، وهو الوجه الذي اضطهد فيه الرجال النساء سياسياً بحجج مصلحة الوطن، فكانت شخصية «زهة» المومس شخصية جريئة في انتقادها للذكور، الذين يقتلون النساء لأسباب الشرف والتجسس، ولا يفعلون مثل هذا القتل فيما بينهم عندما يغزون جسدها!!

وتصور رواية «الميراث» حال الناس في عهد السلطة الفلسطينية بعد «أوسلو»، حيث ازدادت أوضاع التشوه في المجتمع الفلسطيني، وتعمقت مآسي النساء، فحجب الصبي الذي أنجب من مني يهودي في رحم المرأة الفلسطينية - بصفته دلالة رمزية - الميراث عن أخته الفلسطينية الحقيقية المثقفة والأساتذة الجامعية!!

سابعاً: حركية الذاتي

تتحرك سحر خليفة في رواياتها من خلال الشخصيات النسوية المثقفة: «عفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية»، و«سميرة» في «لم تعد جوارى لكم»، و«رفيف» في «عباد الشمس»، و«سحاب» في «باب الساحة» و«زينة» في «الميراث»...

فمن طريق هؤلاء النسوة تنتقد الساردة الواقع الاجتماعي المكون بالذكورة السلبية التي تبيح لنفسها ما تحرمه على المرأة، فزوج «عفاف» يضطاد النساء، ويدمن الخمر، ولا يظهر لزوجته سوى السجن، والضرب، والاغتصاب... وخطيب «سميرة» الذي أنفقت عليه من مالها الخاص خلال تخصصه في طب الأطفال بإنجلترا، قضى أيامه هناك يضاجع فتاة إنجليزية شقراء، وما أن أنهى دراسته حتى ترك ابنة عمه سميرة ليتزوج تلك الشقراء.. ونحب رفيف الاشتراكي عادل الكرمي حياً نظيفاً غايته الزواج، وهو يريد لها جسداً مباحاً يفرغ فيه

هزائمه وكتبه.. وتحب «سحاب» قيادياً في الثورة الفلسطينية، فتجده في النهاية يستغلها جنسياً، إذ يبدو لها أنه زير نساء، وليست المرأة عنده بأكثر من «زوج جرابات» تمتلئ بها أدرجته، فيختار من ألوانها ما يشاء.. وعاشت زينة خمسة عشر عاماً، وهي تسمع الرجال العرب في بيوتهم بأميركا يتحدثون عن «خوزقته» لبنات الأمريكان، وما أن تخطئ الفتاة العربية، حتى تظاردها السكاكين في الشوارع لتذبحها صوناً للشرف. وهذا ما حدث مع زينة نفسها التي حملت في أحضانها طفلاً غير شرعي، ثم لاحقها أبوها ليقتلها، فلجأت إلى جدتها الأمريكية؛ لتقطع العلاقة بعد ذلك بينها وبين أسرتها خمسة عشر عاماً!!

تعد رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» الرواية المحورية أو البؤرة في بناء شخصية المرأة الضحية من خلال السيرة الذاتية لشخصية «عفاف» التي تتناقض مع من حولها، لتغدو امرأة غير واقعية في تصرفاتها المشردة على هذا الواقع. فهي من وجهة نظر أبيها وأمها فتاة هوائية، لذلك نجبر على الزواج مبكراً من تاجر، بعد أن اكتشف أبوها رسالة عاطفية بينها وبين ابن الجيران، وتصريح لمن خطبها أنها لا تحبه، لكنه يثار لكرامته فيصر على أن يتزوجها، فتغدو حياتها معه أمواجاً متلاحقة من المعاناة. ثم تتمكن بعد عشر سنوات من الهروب، وتلغي بالفنان الذي أحبها في الماضي، لكنه استغلها هو الآخر جنسياً، وأرادها أن تكون عشيقته سرية؛ لأنه متزوج من ابنة عمه. لكنها ترفض هذا الوضع، وتعود إلى بيتها في نابلس، لتجد أختوها الأشاوس قد حرموها من الإرث، ثم تستمر حياتها معرضة للفضيحة تلو الفضيحة؛ لأنها مطلقة أو ناشز!!

يشكل الجنس بالدرجة الأولى العامل الحاسم في رسم دور المرأة، من وجهة نظر الساردة، فالمرأة عموماً تعد عورة في تصرفاتها كلها، لذلك لم تعط هذه المرأة من خلال العلاقات التقليدية أية مساحة من الحرية لتبني حياتها كما تشاء، إذ إنها تابعة للمذكر أينما تحركت، لأنها في العرف الاجتماعي «دجاجة» في حظيرة الرجل «الديك»!!

وبسبب هذه الرؤية الذاتية السوداوية التي تلفتت بها حياة «عفاف» غدت الكتابة السردية عند سحر خليفة مسكونة بثنائية التضاد (الأنثى / الذكر) في الواقع الاجتماعي غير الحضاري، كما سنلاحظ من خلال الحركة النسوية!!

ثامناً: حركية النسوي

تقدم روايات سحر خليفة سياقاً مهماً عن الصراع الجنسي بين الذكورة والأنوثة، فالنسوية عندها علامة محورية، تكشف من خلالها عن مدى التغلف الاجتماعي الناتج عن العلاقة بين المرأة والرجل، وتبدو البيئة الاجتماعية منحورة بسبب اضطهاد المرأة، وحرمانها من أبسط حقوقها، حيث تحركت النساء من خلال النسوية في أربعة محاور، هي:

1. المرأة الحرمة التي استسلمت للهيمنة الذكورية، فبدت حياتها هامشية، لا تقدم ولا تؤخر، بل ظهرت المرأة في هذا المحور قامة لبنات جنسها؛ إذ إنها ساهمت من خلال «القال والقال» في اضطهاد النساء المثقفات أو المنحدرات. وقد مثل هذا الجانب الأمهات، والزوجات، وريات البيوت عموماً!!

2. المرأة المثقفة ثقافة واعية التي مكنتها ثقافتها من التوازن في الحياة الاجتماعية، فحافظت على نفسها من السقوط في الجنس غير الشرعي، كما حافظت على نفسها من الانهيار والتحول إلى حرمة سلبية راضية بالأعراف والتقاليد.

3. المرأة المثقفة ثقافة غير مترنة التي تبدو امرأة شبيهة مثقفة، أو أنها تتعلق بقشور الثقافة، فتصير حالها متردية في الضياع والاغتراب، كأن تنخرط في الجنس غير الشرعي، أو تصدع مرضياً، أو أن تهزم في النهاية؛ فتبحث عن طريقة تمكنها من التعايش مع الواقع في ظل الرجل مهما كانت النتائج سلبية.

4. المرأة المومس التي قدمتها سحر خليفة من خلال لسان هذه المرأة أبرز ملامح النقد الاجتماعي، فعرت كثيراً من القيم السلبية، بصفة المومس خلعت ستار الحياء، فلم تعد متحفظة على كلامها؛ لأنها لم تتحفظ على جسدها.

سيطول الحديث عن هذا السياق في روايات سحر خليفة كلها، لذلك سأكتفي بإيضاحها من خلال رواية «عباد الشمس» التي تقدم مجموعة من النساء الحريم، ربات البيوت اللواتي تكمن وظيفتهن الرئيسة في السرد في أكل لحوم النساء غير المحميات من الرجال، فانتبهن عرض سعدية التي استشهد زوجها في المواجهة مع العدو الصهيوني، بسبب أنها قررت ألا تنتظر صدقات الآخرين، فعملت خياطة لتعيل أولادها، مما أوجب خروجها إلى الشارع والتعامل مع الرجال، لذلك لم يتركها في حالها، فانتبهن عرضها بالقال والقال.

وتعد سعادته بدورها شخصية اجتماعية حاولت أن تتحرر من قيود الحريم بالعمل، فهي من هذه الناحية تعد حرمة متطورة نسبياً.

أما رفيق الصحفية الشاعرة المثقفة، فهي متزنة واعية، اضطهدت من زملائها الذكور المثقفين خلال العمل معهم في الصحيفة، واضطهدت أيضاً من حبيبها الذي رفضها لأنها لم تقدم جسدها له في إطار علاقة جنسية غير شرعية.

ونجد الشخصية المثقفة غير المتزنة ممثلة في شخصية «نوار» التي فقدت الأمل بخروج خطيبها من السجن، فبدأت تبحث عن أي رجل يتزوجها، ليتغلبها من مرارة الوحدة، لتعبر حرمة بين جدرانها!!

وأخيراً تكشف شخصية خضرة «المومس» عن شخصية نسوية ضحية لأبيها، ثم لزوجها، مما حولها إلى مومس يستغلها الرجال جنساً وضرباً، بل تضربها النساء، فكان لسانها جريئاً في نقد الواقع وتعريته.

تاسعاً: حركية الوطني

لا شك أن أية كتابة داخل فلسطين المحتلة، لا تهتم بطرح قضية الاحتلال الصهيوني لفلسطين، تعد كتابة سلبية بطريقة أو بأخرى، لذلك انتقدت بعض روايات سحر خليفة التي أغفلت هذا الجانب، وبخاصة روايتي «مذكرات امرأة غير واقعية»، و«لم تعد جوارى لكم»، بصفتيها لم تناقش قضايا الاحتلال، رغم وجوده في كواليس الأحداث.

إلا أن سحر خليفة اهتمت بواقع الاحتلال كما بدا بعد حزيران في روايتي «الصبار» و«عباد الشمس»، وخلال الانتفاضة الأولى في رواية «باب الساحة»، وبعد «أوسلو» في رواية «الميراث».

فهي أركزت للتناقضات بين اتجاهي التعامل مع المؤسسات الإسرائيلية من جهة والمقاومة والكفاح المسلح من جهة أخرى في رواية «الصبار»، وأنهت هذه الرواية بالمواجهة المسلحة بين الفدائيين وجيش الاحتلال الصهيوني. ثم تناولت تعقيدات الحياة الاجتماعية وتناقضاتها تحت الاحتلال في رواية «عباد الشمس»، وأنهت هذه الرواية أيضاً بانتفاضة شعبية ضد الاحتلال ومن يهادنه.

وكذلك تناولت تعقيدات حياة المرأة واضطهادها خلال الانتفاضة الأولى في أواخر الثمانينيات، الأمر الذي جعل المرأة تعاني من قهر الاحتلال كما يعاني الرجل، وزادت معاناتها بسبب اضطهاد الرجل لها؛ فتغدو حياة الفلسطيني مقهورة من الاحتلال أولاً، وكذلك يقهر رجال هذا المجتمع النساء ثانياً، ومع ذلك تنهي الكاتبة الرواية بانتفاضة نسوية، تحقق نصراً على العدو الصهيوني، وهو النصر الذي عجز الرجال عن تحقيقه.

أما رواية «الميراث» فتصور حال الشعب الفلسطيني تحت السلطة الوطنية الفلسطينية القائمة بعد أوسلو، حيث تضاعفت المعاناة بسبب حصار الاحتلال للأراضي الفلسطينية، يضاف إلى ذلك ما أنتجته السلطة نفسها من سلبيات عمقت مأساة الناس تحت الاحتلال!! تبدو إشكاليات الوطني كامنة في قهر المجتمع الفلسطيني كله من جهة، ثم مضاعفة هذا القهر في حياة المرأة الفلسطينية، بحيث تغدو الحياة النسوية مليئة بالتناقضات، الناتجة عن التناقضات القائمة بسبب الاحتلال، والتخلف الاجتماعي من جهة أخرى. بل يبدو الثوريون والسياسيون أكثر سلبية من غيرهم، بصفتهم انتهازين في جوهرهم في المتطور السردى!! إلا أن سحر خليقة تتج من خلال جيل الشباب غير الملوثين بالتيارات السياسية حركية الفعل الوطني الإيجابي القادر على أن يخلص في نضاله ونضحيته، من هنا يمثل هؤلاء، رغم عدم خلوهم من السلبيات، إطاراً معقولاً لقيادة الكفاح المسلح، والانتفاضة الشعبية!!

عاشراً: جماليات حركية عناصر السرد

تخدم عناصر السرد الرئيسة (اللفة والشخصية والزمكانية..) جمالية حركية التمرکز حول الإشكاليات الثلاث التي هيمنت على بنية السرد في روايات سحر خليقة، وهي إشكاليات:

1. تناقضات الذاتي كما بدت في زمكانيات الطفولة، والزواج المكتنزين بضياخ الشخصية النسوية من خلال الشعور بالأنثى المعبء في التركيبة الأسرية، والأنثى المستغلة في تركيبة العلاقة الزوجية، وهذه التناقضات - تحديداً - أنتجت المرأة الضائعة المستلبة، متورنة العلاقة مع الأب، والأم، والزوج!!

2. تناقضات النسوي، وهي منطلقة من الذاتي أولاً، ثم ممتدة من خلال علاقة المرأة بالرجل، وما ينسجه من أفكار ثقافية تصوغ الحياة الاجتماعية المسكونة بالسلبيات عموماً، وبالسلبيات المضاعفة في حياة المرأة على وجه الخصوص. وقد عمقت هذه التناقضات فشل العلاقات الثقافية بين المثقفين، وفشل العلاقات العاطفية، وفشل أدوار المرأة في العمل والسياسة والإبداع، والمعاناة الشديدة في حياة المرأة المثقفة...

3. تناقضات الصراع مع العدو الصهيوني، وهي أفرزت الشخصية الذكورية الحاملة للسلاح من جهة بسلبياتها وإيجابياتها، والشخصية النسوية المندمجة في إطار الانتفاضة الشعبية، والمقاومة اليومية للمشروع الصهيوني في فلسطين من جهة أخرى.

وعموماً، أتقنت سحر خليقة في رواياتها تصوير بانوراما حركية المجتمع الفلسطيني في تناقضاته المتعددة، وهذا ما جعل كتابتها توصف بأنها بانورامية؛ أي محاولة نقل الواقع إلى التمثيلي أو السردى، دون أن يفقد واقعيته أو نسجاليته، ودون أن يفقد جمالية السرد التي نجعل الواقعي أكثر خيالية من الخيال في ظل ظروف الاحتلال، كما أسلفت. (1)

حادتي عشر: بدايات السرد

فيما يلي مقتطفات من بدايات روايات سحر خليقة، تدلل على نهجها في التعامل مع افتتاحية نصها الروائي المسكون بشاعرية الوصف أو التصوير في البنية السردية!!

1. رواية «مذكرات امرأة غير واقعية»:

«أنا ابنة المفتش، وبقيت كذلك حتى تزوجت وأصبحت زوجة تاجر، وأحياناً أكون الاثنين معاً. فحين يسخر الزوج يناديني «يا ابنة المفتش»، وحين يغضب الوالد يناديني «يا امرأة التاجر» (2).

2. رواية «لم نجد جوارى لكم»:

«من خلال أشجار السرو الداكنة المخضرة، الممشوقة القدود، ظهرت البناية الكبيرة

(1) يرجى مراعاة أن هذه المقاربة كانت في الأصل محاضرة، والكلام الذي قيل على هامشها هو أكثر من الكلام المكتوب هنا.

(2) مذكرات امرأة غير واقعية، ص 5.

بفرميدها الهرمي الأحمر، مذكرة بالكنائس العتيقة الضخمة التي ترصع جبال القدس وهضابها. لم تكن البناية كنيسة، ولم تكن المدينة بيت المقدس. لم يكن الزوار ممن من الله عليهم بسكينة الإيمان وخشوعه، فقد كانت البناية مكتبة عتيقة البنيان، حديثة المحتويات، وكانت المدينة رام الله، وكان الزوار هم عليه القوم - أو من نسميهم كذلك، المنقفون، وأشباه المثقفين، وأدعياء الثقافة.. وهلم جرا..⁽¹⁾.

3. رواية «الصبار»:

«غمزته غمامات الصنوبر، في مرتفعات العارضة الجبلية، بعير ذكره بما ينتظره وراء الجسر. صنوبر جزيم. صنوبر الطور، صنوبر رام الله. صنوبر، وصبار، ولوز، وعنب، والتين، والزيتون، وطور سينين، وهذا البلد الأمين. وهذا البلد الذي لم يكن أميناً في يوم من الأيام. بل ربما كان كذلك. بلد السمن والحسل. أرض الميعاد»⁽²⁾.

4. رواية «عباد الشمس»:

«تحت المظلة يتأمل باصات إيجيد والناس. امرأة تحمل سلة مليئة بخضار الموسم. قرنيط ومبانخ وريطة فجل أحمر.. صبي في العاشرة يقفز من باص لآخر ويده أكياس نرمس... ورآها من بعيد، معطفها الوافي من المطر، شال صوفي طويل يطير خلف ظهرها ويدها تحمل كتاباً. شياً بصمت. إلى جانبها يحس أن العالم أغنى وأقل برودة. لا يحجبها تعجبه. قضية الحب ما عادت ملحة كأيام الصبا»⁽³⁾.

5. رواية «باب الساحة»:

«لكن سجد النسوة هذا اكتظاظ استيصال من استقبالات المرحومة الخوالي، كانت المرحومة ما زالت في ريعان الشباب، رغم زعيل الخلقة الممتد طويلاً وعرضاً، كانت يضاء ميلة إلى البدانة، لكن الخصر مكسم والساقان مشقوقتان، وكانت ذات كبرياء وقوة»⁽⁴⁾.

(1) لم نعد جواردي ذكهم، ص 5.

(2) الصبار، ص 7.

(3) عباد الشمس، ص 9.

(4) باب الساحة، ص 9.

6. رواية «الميراث»:

«جئت إلى الضفة، بحثاً عنه، بحثاً عنهم، بحثاً عن وجهي في الغربة، حتى أعرف ما سوف يكون. وصلتني رسالة من رجل يذكر فيها أن الوالد في مكان ما، أي أنه حي يرزق، وأن الرجل هو عم لي، وأن المكان وادي الريحان»⁽¹⁾.

(1) «الميراث» ص 11.

الفصل السادس

مظاهر المعاناة الفلسطينية في حريم الاحتلال الصهيوني الخطاب الروائي الفلسطيني نموذجاً

١ - نصان (للبدابة)

النص الأول:

يقول الكاتب والمؤرخ الفلسطيني إميل ثوما:
«ليس هناك عند إسرائيل ما يغزونا به ثقافياً، إذ ليس لديهم سوى ثقافة عسكرية. ليس لديهم فولكلور ولا أزياء ولا موسيقى ولا فكر. أما فيما عدا ذلك فهناك عمليات سطو على الثقافة الفلسطينية وعلى الأزياء والمأكولات والموسيقى وما إلى ذلك من ثقافة. ومن هنا فليس لدى إسرائيل من شيء تغزونا به إلا الناحية العسكرية، وهذا ما هو حاصل الآن»^(١).

النص الثاني:

في أوائل الثمانينيات، كتب الروائي الصهيوني «عاموس عوز» على لسان الراوي في كتابه: «بكتاتيات أحد قدامى الصهايين»^(٢)، يقول:

(١) غسان عبد الغني: دراسة حول الممارسات الإسرائيلية ضد الحركة الثقافية الفلسطينية في الوطن المحتل، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٠، ص ٤٣.

«أخرج إلى العمل في الرابعة أو الخامسة صباحاً. هل تعرف؟ في هذه الساعة تصبح الدولة عربية، من (دان) إلى (إيلات). العرب ييكنون إلى العمل، واليهود يواصلون النوم. عندما كنت شرطياً زمن الانتداب، كان حلمي أن نقيم (دولة عبرية) دون بوليس ولا مسجون، وأن نكون حقاً (شعب الله المختار). لماذا تحولنا إلى شعب من السماسرة والخرامية والشحاذين والطفيليين والمجرمين والفاصين؟ ماذا حدث لنا؟ ربما أننا فقدنا أخلاقنا على الطريق، وربما أن هذا حدث، بسبب (حروبنا مع العرب). لقد جلبت لنا الحروب (الأموال الأمريكية) الرخيصة، إنها تنتقل إلينا كالأويثة. الدولة فقيرة، والمواطنون أغنياء، ينظلمون إلى المستقبل بشراهة. كلهم يشترون ويبيعون، ويبيعون ويشتررون: الأراضي، وأسهم البورصة. يزنون، يطفون نساءهم، وينجبون الأطفال، ثم يرمونهم في صناديق القمامة؛ لكي لا يزعجهم في لهوهم وسهرهم»⁽¹⁾.

2- تساؤلات السرد

يشكل الإبداع العربي الفلسطيني هوية إنسانية جمالية تجسد مظاهر المعاناة الشعبية في مقاومة الاحتلال الاستيطاني الصهيوني، إذ يكشف هذا الإبداع عن قوانين الصراع الوجودية، فيؤكد أن الهوية العربية الفلسطينية هي هوية أصيلة في الدفاع عن حقوقها التي لا يمكن أن تهمش، ويؤكد أيضاً أن الهوية الصهيونية المتمثلة في إسرائيل هي هوية الغازي الذي يسلح بالنار والحديد، كي يقيم دولة «العناية المركزة» على أرض سنبقى مشتعلة ما دامت تبحث عن تحررها، ومن ثم لا بد أن تصير جحيماً يهوي فيه الأعداء!!

كيف تناولت الرواية الفلسطينية، بصفتها أبرز الخطابات السردية في فلسطين والشتات، هذه الحالة الفلسطينية الأسطورية في الإصرار على المواجهة والتحدي، دون أن تغيب عن نهجها المقاوم الطليعي النقد الذاتي ومكافحة السلبيات داخل بنية الحياة الاجتماعية الفلسطينية؟! كيف تحرك أبطال السرد من المظاهر السلبية في التعايش مع الواقع المقموع المشلول بالهزيمة والبؤس، إلى مظاهر الوعي بالمقاومة الحقيقية ضد العدو المعتصب

(1) سلمان تاملور: حكاية ثم شئ بعد، دار العماد للطباعة والنشر، دالية الكرمل، 1985، ص 33.

رغم ظروف المعاناة كلها؟ كيف أنتجت الأرض الفلسطينية، أبرز «من» يعاني من التهويد، دوراً حاسماً يؤكد الصراع بين الآلة الصهيونية وهجمات أشجار الزيتون؟.. إنها الأرض التي تحتضن عروية شعبها العريق وقيمته الإسلامية، فتبدو حجارته صفعة يومية في وجه هذا الكيان المليء بخرافات الزيف: «أرض بلا شعب.. لشعب بلا أرض...»، و«ادفع دولاراً تقتل عربياً»، و«العربي الجيد هو العربي الميت».

لا شك أن التضحيات كثيرة، وأن المعاناة الفلسطينية قد أُنعت فكانت فوق التصورات كلها، لأنها متفردة في شكلها وجوهرها في هذا العالم.. ومع ذلك فهي دوماً تسير إلى حيث الحياة من خلال الإصرار على الوجود الفاعل في المركز حول هوية المقاومة التي تتمسك بثوابت المواجهة في المعركة والإبداع والثقافة، فكان الأدب الفلسطيني في هذا السياق، وأيضاً العربي، يمثل بحق شعلة في «أدب المقاومة أو المعركة»، وهو يصور إنسانية أفعال الضحية التي تتحدى جلادها، مؤمناً بالنصر يوماً ما، وحينها سيحدث لهؤلاء الخزاة ما حدث لأجدادهم...

تسير حركية السرد الروائي في دروب شتى من الآلام.. في أرض الكومبديا السوداء.. في ملحمة البحث عن نابوت التوازن بين الطفل والطائرة.. في صحراء تتحول إلى قلب الأم تحت صدور الأطفال.. ثم إلى حجارة تحزم بأهات الحياة، والإيمان في ملحمة الشهادة.. في معركة الثقة بأموج البحر التي ستغرق يوماً ما مراكب القراصنة وقطاع الطرق!!

تعنى هذه المقاربة بالحديث عن أبرز إحياءات أشكال المعاناة التي يعانيها الشعب العربي الفلسطيني في جحيم الاحتلال الصهيوني، ولأن الأدياء يختلفون عن الناس العاديين في إحساسهم بعمق المأساة، فإن الروائيين يقيمون عالماً متعدد المآسي في سياق البحث عن الرؤية الشاملة أو المنقذ الفعلي الذي يولد من بين الرماذ وأدران الهزائم فيما نطلق عليه «رؤية العالم»!!

ولأن عدد الروائيين الفلسطينيين يزيد على مئتين وخمسين روائياً، كتبوا ما يقارب مئمة رواية، فستكون القراءة مشغولة - على وجه العموم - بروايات البدايات وخمسان

كتفاني، وإميل حببي، وجيرا إبراهيم جبرا، وسحر خليفة، فتبدو هذه المقاربة كأنها تنكسر على مبدأ القراءة الانتقائية، بصفتها منهجية تدل من خلال الجزء على الكل.

يمكننا أيضاً من الناحية المبدئية أن نتحدث عن أزمات كثيرة يعيشها شعبنا الفلسطيني، كما تصورها الثيمات السردية، منها أن تظهر قدرات الإنسان الفلسطيني المعيشية والمعرفية، وقدرات الأرض الفلسطينية الإنتاجية. ولم يحدث في التاريخ كله أن حلّ شعب مكان شعب آخر يمثل هذه الأساليب القمعية العنصرية الصهيونية التي تمارس في فلسطين؛ لذلك تناول الروائيون في رواياتهم حركية المآسي في الواقع الفلسطيني منذ نشأة الفكرة الصهيونية إلى يومنا هذا، فتحدثوا عن المخططات التدميرية التي كانت تحاك بين العصابات الصهيونية والاستعمار الغربي، وقد شكلت المآسي وانكبات والهزائم علامات فارقة في الخطاب السردية، إذ يمكن الحديث عن نازية صهيونية داخل هذا الخطاب.

لا يوجد ألم يشبه ألم الأرض، فهي التي تعاني استلاباً يومياً: شرد أهلها منها، ولا يملك من بقي منهم على ترابها، أي حق في التصرف في شبر واحد من أراضيهم بحسب القانون الإسرائيلي الاستيطاني الجائر، بل لا يملكون حق البناء، عندما نوضع العراقيل أمامهم، فتضيق عليهم الأرض بما رحبت...

جنودهم يحاربون الشجر، بل يشتد حقدهم على شجرة الزيتون، لأنها تذكرهم بعشق الفلسطيني لأرضه، فيحرقون شموخها، ويسعون إلى إعدامها.

تحارب قوانينهم التربة الفلسطينية بقيود كثيرة للحيلولة بيننا وبين الوعي.. يحاربون الاقتصاد، فيفشلون أية منتجات وطنية فلسطينية.. يسرقون الآثار، وأشكال التاريخ، وينابيع التراث... يزورونها، ويدعون أنها ملكهم، بل سرقوا الزي الفلسطيني، والأكلات الشعبية الفلسطينية..

سجونهم مليئة بالأسرى الفلسطينيين، وتشهد زنازينهم على أنها تفوق ما كان لدى هولاءكو وهتلر وموسليني.. عمل الفلسطيني المجدي عندهم يكون في بناء المستوطنات وصيانتها، فيجد الفلسطيني نفسه مرغماً على هذا العمل المذل في «ورش» بناء خلايا الدبور الاستيطانية فوق أرضه، من أجل أن يعيل أسرته..

يصعب أن ينتقل الناس من مكان إلى آخر في وطنهم، بل يصعب أحياناً التنقل ليلاً من بيت إلى بيت بين الجيران ..

عندما يطبقون القوانين التي كان يُعمل بها قبل نشوء دولتهم «الفرادية / البقية»، يأخذون أسوأ القوانين التي سادت في نظم الأتراك، والإنجليز...

تبدو الحياة على هذا النحو معقدة إلى درجة كبيرة جداً، فالاحتلال يهيج أسلوب فرق تسد، للهيمنة على الروح الجماعية الإيجابية بين الناس، فترى مكان هذه الروح - في أحيان كثيرة - انصرافات الجانبة التي تجعل اللحم العربي رخيصاً...

يتامون ويصحون - أعني الناس - وهم يتحدثون في السياسة، ويشيعون الشهداء، ويواجهون الاعتقالات.. أليس مخيفاً أن تشعر بعدم الأمان داخل بيتك المستلب في فلسطين المحتلة؟!!

تشكل المخيمات في الشتات مأساة كبيرة، لأن حلها الوحيد يكمن في عودة الناس إلى بيوتهم وأراضيهم..

كيف يشعر الإنسان في مخيمات الشتات الفلسطيني عندما يُجرّد مما يملك، ولا يبقى في حوزته من ماضيه كله، إلا مفتاح بيته وذكرياته.. ضاعت أرضه، وانهار بيته، وسرقت أشيائه، ومات بعض أهله، فغداً يتسول الدريهمات في الأعمال الرخيصة والشاقة!!

حتى الذين تأقلموا مع أوضاع الرفاه في المدن العربية والعالمية، لا يزالون يعيشون في دواخلهم مآسي الاغتراب، وعقد الذنب، والخوف من الماضي والمستقبل معاً!!

ماذا بإمكان السارد أن يكتب عن مأساة تغلغل في شرايين الحياة كلها، حتى الهواء الذي يتنفسه الناس هناك، غداً يحسب ضدهم!!

لكن، لا بد من الإيمان بأن نصر الله للمظلومين آت بلا ريب، ولا يمكن لنا الشك في ذلك أبداً.. لأن دولة إسرائيل في فلسطين ليست ابنة عيشة كما وصفها إميل حبيبي، أو هي قارب صغير - كما وصفها أحد اليهود - يسير في مياه بحر ضخم، وإن بدت هذه المياه راكدة الآن، فإنها في يوم ما ستموج، وحينها سينور القارب في جوف الماء.

3- الإشكالية

سأقدم إشكالية هذه المقاربة من خلال خمسة نماذج، تمثل - من وجهة نظري في الأقل - وحدة الخطاب السردي الفلسطيني وتنوعه، إذ تكمن الوحدة في الشعور بمأساة الأرض والإنسان في فلسطين والشتات، وتكمن التعددية في تنوع الروايتين على أساس الارتباط بالمأساة المتعددة زمكانياً، ومن ثم تغدو المحاور على النحو الآتي:

أولاً: بواكير المعاناة الفلسطينية في رؤية التحذير من الخطر الصهيوني القادم، وقد بدت هذه البواكير واضحة في مرحلة نشأة الرواية الفلسطينية بين الحريين العالميتين الأولى والثانية. وظهرت هذه المعاناة في روايات: خليل بيدس، وإسحق الحسني، وجمال الحسني، ومحمد عزة دروزة، وغيرهم.

ثانياً: المعاناة الفلسطينية في فلسطين المحتلة عام 1948، وهي معاناة الفلسطيني الذي اضطهدت هويته الوطنية والقومية والدينية، لمصلحة بناء ما يسمى الأقلية العربية في دولة إسرائيل.. وهذه المعاناة ظهرت أبعادها في روايات: إميل حبيبي، وأدمون شحادة، وزكي درويش، وسليم الخوري، وسلمان تاطور، وسميح القاسم، وعبد الله تايه، وغيرهم.

ثالثاً: المعاناة الفلسطينية في فلسطين المحتلة عام سبعة وستين، وهي معاناة الفلسطيني الذي تستلب منه أرضه يومياً، وتوضع القيود الكثيرة لاستلاب إنسانيته؛ لتفريغ الأرض من أهلها. وكانت حالة المجازر الأخيرة إشارة واضحة إلى ما يقوم به الكيان الصهيوني من قتلان، يعجز القلم عن وصفها. وفي هذا الاتجاه نقرأ روايات: سحر خليفة، وأحمد حرب، وأسعد الأسعد، وعادل الأسطة، وعزت الغزاوي، وأكرم هنية، وغيرهم.

رابعاً: المعاناة الفلسطينية في المخيمات، حيث تغدو الحياة في أسوأ أوضاعها، وكثيراً ما ارتكبت المجازر في هذه المخيمات، فسويت البيوت فوق أهلها، كما حدث في مخيمات تل الزعتر، وصبرا، وشاتيلا، وجنين، وهنا يمكن قراءة روايات: غسان كنفاني، وإلياس الخوري، وجمال جنيذ، وتوفيق فياض، ورشاد أبو شاور، وسلوى البنا، وليانة بدر، وعلي حسين خلف، ومحمود شاهين، ويحيى بخلف، وغيرهم.

خامساً: المعاناة الفلسطينية في مدن المهجر، حيث لا يتسجم الفلسطيني مع الأوضاع

التي يعيشها، حتى وإن حمل جنسية البلد الذي يقيم فيه، إذ تبقى المأساة الفلسطينية الداخلية ماثلة أمام عينيه، فتجد هذه المعاناة لدى أبطال روايات: جبرا إبراهيم جبرا، وإبراهيم نصر الله، وأحمد عمر شاهين، وأفتان القاسم، وجمال ناجي، وحسن حميد، وفيصل حوراني، وليلى الأطرش، ومفيد تحلة، ونيل خوري، ونواف أبو الهيجا، ووليد أبو بكر...

وكما ذكرت، فإنني سأتناول مثلاً واحداً عن كل مسار من هذه المسارات، باستثناء مسار بواكير التحذير، فيكون إميل حبيبي ممثلاً عن الروائيين في فلسطين المحتلة عام 1948، وسحر خليفة ممثلة لفلسطين المحتلة عام 1967، وعسان كنفاني ممثلاً للمخيمات الفلسطينية في الشتات، وجبرا إبراهيم جبرا ممثلاً للفلسطينيين في المهجر.

أولاً: بواكير التحذير

بعد أن صدر وعد بنفور المشؤوم في عام 1917، نشطت التنظيمات الصهيونية في اقتلاع الفلسطينيين من بيوتهم، لذلك حرصت الرواية الفلسطينية في مرحلة النشأة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية على تصوير الخطر الفيروسي الصهيوني المحدث بفلسطين وأهلها، قيت الرواية الفلسطينية الأولى في هذا المجال، وهي رواية «الوارث»⁽¹⁾ لخليل بيدس، كيف استطاعت الرافضة اليهودية بوازع «مساء» حولها أن تعيث بالوارث العربي «عزيز الحلي»، الذي هاجر مع أسرته من لبنان إلى مصر، وتسليه أمواله، وتغرقه في الديون، ثم يقع ضحية - عن طريق جهله - للمخطط الصهيوني، مما سبب له مأساة اجتماعية عنوانها: «الشباب والعمال»، في ظل انتصار المخطط الصهيوني على غفلة من الناس، إذ تؤكد الشخصيات اليهودية في الرواية وهي شخصيات: (الرافضة أمستير، والعمة راحيل السمسارة، والكولونيل الإنجليزي أو اليهودي، والمرابي ناتان، وتاجر الآلات الموسيقية) على أن بيدس وظف حكاية الرواية الغرامية لمصلحة حكاية سياسية، كان القصد منها توعية الجمهور الفلسطيني آنذاك (وأيضا الجمهور العربي) بالأخطار الصهيونية القادمة تحت الرعاية الاستعمارية الغربية.

(1) خليل بيدس: «الوارث»، دار الأبنام الإسلامية، القدس، 1920.

وكذلك شكلت رواية «مذكرات دجاجة»⁽¹⁾ - فيما بعد - لإسحاق موسى الحسيني، بصفتها الرواية الفلسطينية الأكثر نضجاً مما قبلها، رؤية رمزية مهمة وهي تكشف المؤامرات التي أحيكت آنذاك بين الاستعمار الإنجليزي والمهاجرين اليهود للسيطرة على فلسطين التي تحولت إلى مكان يعتلج بالغرباء، فكانت لغة الدجاج، وخصوصاً الدجاجة «الحكيمة»، وسيلة رمزية من وسائل التحايل على الرقابة الاستعمارية الإنجليزية لإيصال الأفكار التي تنبأت بمأساة الشعب الفلسطيني يوماً ما على أيدي الصهاينة، ثم كانت نكبة عام 1948 توجاً مأساوياً لرؤية الحسيني في روايته؛ لأنه قدم قراءة مهمة للمواقع في سياق التحذير والرصد في الخطاب الروائي آنذاك.

وقد تناولت الروايات الفلسطينية كلها في تلك الفترة خطاب المؤامرات والدسائس المشتركة بين الغرب وبروتوكولات الحركة الصهيونية، مركزة على الدور الذي تمارسه العصابات الصهيونية في فلسطين تحت الحماية الانتدابية الإنجليزية تقيداً لوعده بلفور ومؤامرة «سايكس بيكو».

ويمكن الحديث في هذا السياق، أيضاً، عن رواية محمد عزة دروزة «الملاك والسمسار»⁽²⁾، حيث صورت هذه الرواية مأساة ضياع أراضي الملاكين العرب، عندما أغوت الوكالة الصهيونية هؤلاء الملاكين، فشجعهم على بيع أراضيهم للمنظمات الصهيونية، وذلك بعد أن يفرقوهم بالديون نتيجة الإغواء في الغالب عن طريق توريطهم في علاقات جنسية، كما حدث مع الفلاح الكهل في رواية دروزة هذه، والذي أغرتة الفتاة اليهودية؛ فأنفق عليها ما يفرضه له السمسار اليهودي الذي وضع الفتاة في طريق هذا الفلاح سعياً منه إلى الاستيلاء على أرضه، فكانت النهاية المؤلمة أن خسر هذا الفلاح أرضه.

وكذلك تعد رواية «على سكة الحجاز»⁽³⁾ لجمال الحسيني، رواية رائدة في دعوتها

(1) إسحاق موسى الحسيني: مذكرات دجاجة، دار المعارف، القاهرة، 1943.

(2) محمد عزة دروزة: «الملاك والسمسار»، نابلس، 1934.

(3) جمال الحسيني: على سكة الحجاز، المطبعة الصناعية، القدس، 1932.

إلى الوحدة الوطنية والعربية والإسلامية، ونبد الشقاق الطائفي، من أجل مواجهة المخطط الصهيوني الذي ترعاه دول الاستعمار الأوروبي.

وعلى أية حال، فقد انتشلت الرواية الفلسطينية في مرحلة النشأة بهذا الهم الموجع، ونهبت إلى أخطاره المتعددة، فكانت غاية الروايات غاية تعليمية إصلاحية في الدرجة الأولى، مما جعل قدراتها الفنية متواضعة إلى حد كبير، حيث يمكن القول بأن الرواية الفلسطينية الفنية الأولى كانت رواية جبرا إبراهيم جبرا «صراخ في ليل طويل»، التي تنتمي إلى مرحلة النشأة، كما سنلاحظ فيما بعد.

بعد هذه البدايات كانت الهزائم قاجعة في الرواية الفلسطينية التي لم تجد موضوعاً لها مهماً أكثر من الالتصاق بالواقع الفلسطيني المقتصب، فتعبر عن مآسيه، وطموحاته، كما سنلاحظ ذلك من خلال الحديث عن الروائيين الأربعة موضوع هذه المقاربة الرئيس.

ثانياً: ذاكرة الفردوس المفقود

يمثل إميل حبيبي منظور المعاناة الفلسطينية من خلال ذاكرة الفردوس المفقود، فيما يعرف بـ «دولة إسرائيل»، حيث أصبح المواطنون الفلسطينيون في هذه الدولة الاستعمارية أقلية في كيان لا يرعى - في الباطن - حقوق غير الصهاينة واليهود، لذلك بدت الحقوق الفلسطينية مغيبة في القانون المدني الإسرائيلي، أما قواتهم العسكرية فهي تعد الفلسطيني أينما وجد موضع شك واتهام؛ لأنه في القبول الصهيونية، يجب أن يكون ميتاً أو منفياً، سعياً إلى نقاء النوع اليهودي في فلسطين التي غدت أرض الميعاد لشعب الله المختار بالنسبة إليهم في أساطيرهم التوراتية.

قدمت روايات إميل حبيبي الأربع: «سداسية الأيام الستة» و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» و«إخطية» و«خرافية سرايا بنت الغول»، حالة المعاناة في الوضع الفلسطيني تحت الاحتلال، وهو الوضع الذي يراه الروائي متمثلاً في جذوره التي تستلب وذاكرته التي تفتح، فيتحول الفلسطيني إلى مجموعة آلام يومية وذكرى مرة للفاجعة. ومن ثم تغدو الطموحات لدى الفلسطيني في المستقبل كامنة في أن يعود إليه

ماضيها في فلسطين كما كانت قبل قيام هذا الكيان الصهيوني، وهنا تمثل رواياته بعقد الذنب الفلسطينية، بصفتها عقداً نابعة من التقصير العربي في مستوى الدفاع عن الحقوق الفلسطينية ضد أشرس استيطان عنصري على وجه الأرض..

فقد تشكلت معاناة الشخصية الفلسطينية الانفصامية المأزومة بعد الاحتلال، وهي الشخصية التي حاولت أن تتأقلم داخل معطيات الدولة الجديدة، فارتضت أن يكون مصيرها انتهازياً وذاكرتها مستلبة في الظاهر؛ لتتمسك بحقوقها الباطنية المتمثلة في الإقامة على أرضها، إذ بدت شخصية الفلسطيني في الجوهر شخصية منتمية إلى فلسطين الأم الرمز الشامل للحياة التي تختصر على أيدي الموت الصهيوني، وعلى هذا الأساس عاشت الشخصية الفلسطينية في روايات حبيبي في عنق زجاجة الاحتلال.

هذه الصفات تمثلت في شخصية سعيد أبي النحس المتشائل في رواية «الوقائع الغريبة» في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل⁽¹⁾، وهي الشخصية التي تعيش حالة من العمالة في الظاهر خدمة للأجهزة الإسرائيلية، أملاً في أن تتغير الأوضاع من الاحتلال إلى التحرر، فيلتقي بأحبائه: يعاد الأولى وابنيها سعيد ويعاد، وباقية وابنها ولاء بن سعيد، حيث ترمز هذه الأسماء للشعب الفلسطيني في المنفى من خلال يعاد، وللشعب الفلسطيني في فلسطين المحتلة، ممثلاً بباقية، وأيضاً إحياء إلى الرموز الثورية والإنسانية الجديدة من خلال: يعاد الثانية رمز العودة المتجلدة في الجيل الفلسطيني الذي ولد في المنفى والشتات، وسعيد الثاني ممثلاً للفقراء في الثورة الفلسطينية في الشتات، وولاء ممثلاً للولاء في الثورة داخل فلسطين المحتلة، حيث الإصرار على مقاومة العدو الصهيوني، لتخلص من وجوده مستقبلاً.

وبذلك تبدو المأساة الفلسطينية الحقيقية في رواية «المتشائل» في الصراع النفسي داخل الفلسطيني الذي يجبر على التعايش مع الواقع في ظل الاحتلال وقبوه الكثيرة، وفي الطموح إلى العمل الثوري من أجل التحرر، إذ لم ولن يقبل الفلسطيني - في رؤية إميل حبيبي - أن يكون إسرائيلياً، لذلك تتلخص طموحاته في أن يصبح يوماً ما فلا يجد صهيونياً

(1) إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار عريبسك، حيفا، 1974.

على أرضه. ولأن هذه الأمنية طوباوية في التخيل، فإنها بكل تأكيد لن تتحقق في الواقع إلا بالقوة، لذلك انتظر سعيد المتشائل النصر انتظاراً سلبياً، فتكون اسمه من السعادة والنحس، ومن التفاؤل والتشاؤم، وهو ينتظر أن يتحرر هو ووطنه من كرامة الاحتلال، فكان الانتظار طوال عشرين عاماً، ثم كانت النتيجة مأساوية من خلال هزيمة حزيران 1967، إذ جعلته هذه الفاجعة يجلس على حازوق من الصعب أن يتخلص منه، فكان جنونه حالة مصيرية مرعبة متوقعة، اختار فيها الهروب إلى عالم القضائين، لتكون نهايته بعد هذا الهروب الموت في مشفى المجانين، تاركاً حكايته للراوي، يقصها على الناس، باذراً بنور الحياة للقضية الفلسطينية التي لن تموت، لأنها استمرت حية فاعلة من خلال حركية باقية وابنها ولاء داخل فلسطين، وبعاد وابنها سعيد الثاني، وبعاد الثانية في الشتات.

وهنا يعد جنون سعيد أبي النحس المتشائل حالة مبررة فنياً، فهو قد تعامل مع الوجود الإسرائيلي بصفته وجوداً آتياً، لا يستحق أكثر من عشرين عاماً من الصبر والانتظار، وهذا الوعي الزمني مهم، لكنه قد يغدو سلبياً في حال الاستسلام والانتظار للنصر قادماً من الخارج. من هنا انكفأت مأساته على نفسها، رغم أنه حقق ذاته الشخصية عندما تمرد على شكلانية خدمته في الأجهزة الأمنية الإسرائيلية؛ لأنه غدا بعد هزيمة العرب في حزيران - كما يقول - شخصاً لا يهش ولا ينش، لكن السبب الحقيقي أنه كان ينتظر زوال إسرائيل في الحرب، وإذا بها تلتهم فلسطين كلها، ومعها بعض الأجزاء من الوطن العربي، فكان جنونه دالة رمزية، تصور وقع المأساة الجديدة على الفلسطيني، تحت الاحتلال!!

نجد، أيضاً، تكثيفاً لمأساة هزيمة حزيران، في رواية حبيبي «سداسية الأيام الستة»⁽¹⁾، حيث توضح هذه الرواية انكسار الطموح الفلسطيني في التحرر، وهو طموح من ينتظر الخروج من بئر خربة مظلمة تحيط بها الأفاعي من كل صوب، وهو انكسار من يفقد الأمل، فيجد الظلام أشد حلكة، والأفاعي أسوأ مما كانت، والضحايا يتزايدون...

تقدم اللوحات الست في هذه الرواية مأساة توحيد الوطن العربي الفلسطيني تحت الاحتلال الصهيوني في ظل الهزيمة، فيغدو الخطاب الذي يجمع آتياً بين من صعدوا

(1) إميل حبيبي: سداسية الأيام الستة، مجلة الطريق اللبنانية، بيروت، 1968.

وشردوا في الهزيمة الأولى خطاباً مرأى، يحمل ذكريات الماضي التي تتجسد في حاضره منهب مغتصب، لم يبق فيه من الماضي الفلسطيني غير «الروبايكا» والمنازل التي احتلها المهاجرون الصهاينة، وكان الأرض أرضهم، والمنازل منازلهم، والأشياء أشياءهم، بما فيها صور الأجداد الفلسطينيين، وهنا تكمن كارثة المأساة.

نجد «الأستاذ» في إحدى اللوحات يجمع بالهزيمة، فهو قد نسي ماضيه خلال العشرين عاماً بين الهزيمتين، من أجل أن يحافظ على وظيفة المدرس التي أعطيت له في الكيان الصهيوني، لأنها ستسلب منه فيما لو اكتشفوا أن لديه لمحات من التعاطف مع ماضيه الفلسطيني، أو فيما لو اكتشفوا أن لديه حياة خفية تجاه ماضيه، تنمو في ذاكرته، فهذه الدولة الغازية، تعد التعاطف عداً ضدها، وضد السامية. لذلك أنست هذا الفلسطيني أعز ما يملك من ذكرياته؛ أنست قصة حبه، وما هو بعد الهزيمة يبحث عن صاحب قصة هذا الحب، بصفة هذه القصة أجمل ما في الماضي، ولم يدرك حينها أنه هو صاحب هذه القصة، التي أجبر من أجل لقمة العيش على نسيانها.. ألبست المأساة أكبر مما تصور في ظروف الاحتلال الصهيوني هذه!!

ترمز الفتاة الكسحج «إخطية» في روايته «إخطية»⁽¹⁾، لفلسطين الأرض العاجزة عن فعل المقاومة العسكرية، دون العجز عن المقاومة من خلال التشبث بماضي فلسطين قبل الاحتلال، إلى حد يغدو التشبث بغير الماضي جزءاً مهماً في مواصلة الكفاح والتحدي، بل يصل الحد إلى إغلاق النوافذ حفاظاً على هواء الماضي وروائحه في وجه جحيم الحاضر الذي ينز بالروائح الصهيونية الكريهة...

ونمثل «إخطية»، المشتقة من الخطيئة العربية، أيضاً عقدة ذنب لدى الفلسطيني، عقدة تعذبه لأنه يشعر في داخله بالذنب المنبعث من تقصيره في الدفاع عن إخطيته (أرضه)، فحدث ما حدث من الهزائم. وهنا تبدو الإدانة واضحة لمن بقي في فلسطين، أو لمن خرج منها، أو للعرب كلهم.. وعلى هذا الأساس فإن من بقي متمسكاً بماضيه يعد في دائرة المجانين. فحب فلسطين في ظل دولة إسرائيل التي تعج بالغرباء الأقزام أمثال بنغوريون، وديان.. هو

(1) إميل حبيبي: إخطية، كتاب الكرمل، بيسان برمن، نفوسيا بقرس، 1985.

نوع من الجنون؛ لأن إسرائيل - كما أسلفنا - لا تترك في المكان الفلسطيني ما يحيي الذاكرة الفلسطينية، وبذلك غدا الفلسطيني كبتدول الساعة يبحث يوماً عن ذكرياته النادرة المتبقية، فتغدو هذه الحركة اليومية دويماً من دروب الآلام التي تجعل البطل الفلسطيني المرفق الذي يحمل الجنسية الأمريكية يترك حياته الرغيدة في أميركا، ويعود متكرراً بمشاعره المتولدة بالماضي باحثاً عن وطنه، ونجعل الراوي الفلسطيني المقيم تحت الاحتلال يدين نفسه لأنه نسي أرضه ووطنه في ظل مراعاة التوازن مع ظروف الاحتلال، ويشعر بأنه كان يتوجب عليه ألا ينسى إخطيته مهما تكلف من مشاق!!

أما روايته الأخيرة «خرافية سرايا بنت الغول»⁽¹⁾ فهي حكاية المأساة الفلسطينية منذ التخطيط لاستلاب فلسطين إلى حرب الخليج، حيث بدت له هذه الخرافية (الرواية) جزءاً من التناص مع خرافية «سرايا» في الحكاية الشعبية الفلسطينية: سرايا الفتاة التي اختطفها الغول، فيبحث عنها ابن عمها، وخلصها من قصر الغول بعد أن قتله.

تمثل سرايا في الرواية فلسطين التي اغتصبها الغول الصهيوني، فنسبها الفلسطيني (ابن عمها) زمناً، ثم لجّ يبحث عنها، بعد أن استصرخته، تطلب منه أن يتجدها، وهي التي تشكل في شخصية فتاة تعاني الضياع والاعتراب والموت. تعود إلى الذاكرة لتجرحها، وهنا يسبح البطل في الأرض المحتلة؛ بحثاً عن ذكرياته التي تغدو شغله الشاغل، إلى حد أنه يرى المستقبل كله يمثل بذاكرة الماضي؛ لأن مستقبل الفلسطيني كما يقول عبد الله الصياد - ويقول أبطال روايات حبيبي كلهم - هو الماضي الفلسطيني قبل وجود الاحتلال!! أي يتمتع الأبطال عودة الماضي إلى المستقبل.

هذه هي مأساة الفلسطيني في روايات حبيبي، إنها معاناة البحث عن الماضي الفلسطيني في جنم الحاضر الصهيوني، بحثاً عن مستقبل يتشكل من ملامح الماضي وذكرياته قبل أن يوجد الكيان الاستيطاني الغريب في فلسطين التي غدت في الذاكرة الفلسطينية، زمن هذا الكيان الحصري، فردوساً مفقوداً.

(1) إميل حبيبي، خرافية سرايا بنت الغول، دار عربسك، حيفا، 1991.

ثالثاً: التأسيس الفعلي لأدب المقاومة

يعد غسان كنفاني المؤسس الحقيقي لرواية المقاومة الفلسطينية، حيث جعل رواياته خالصة لقضية المقاومة الفلسطينية، بأسلوب سردي جماهيري واضح، أدرك العدو الصهيوني مدى خطورته، فكانت النتيجة اغتيال كنفاني على أيدي الموساد عام 1972. ستوقف عند رواياته الأربع المتكاملة «رجال في الشمس» و«ما تبقى لكم» و«عائد إلى حيفا» و«أم سعد».

تبدو المعاناة الفلسطينية عند كنفاني مختزلة في اقتلاع الفلسطيني من أرضه، ولجونه إلى مخيمات الذل والفقر، وهنا انشغل هذا الفلسطيني المشرّد في البداية انشغالاً سلبياً - من وجهة نظر كنفاني - عندما بحث عن قوته اليومي، وعن مصالحة الفردية الضيقة، تاركاً وطنه المغتصب في أيدي مختصيه.

لذلك تصور رواية «رجال في الشمس»⁽¹⁾ حركة ثلاثة أجيال فلسطينية (أبو قيس، وأسعد، ومروان) بصفتها حركة سلبية، بحثاً عن لقمة العيش، إذ حاولوا من خلال السمار أبي الخيزران أن يتسللوا إلى «الكويت» بحثاً عن العمل، فكانت النتيجة أن ماتوا في جوف عزان الشاحنة، ضحية للحديث الدائر عن الجنس غير الشرعي بين أبي الخيزران ورجال الحدود أولاً، ثم ضحية لتصرفاتهم الفردية غير المسؤولة التي جعلت موتهم انتحاراً، لأنهم اختاروا حل مشكلاتهم الفردية بعيداً عن حل مشكلة الوطن أو عن العمل لتحريره، فغدوا جثثاً ملقاة قرب النفايات على قارعة الطريق الصحراوي بين العراق والكويت.

إن المأساة الفلسطينية التي أوجدها الاحتلال الصهيوني في فلسطين، جعلت أصحاب الأرض والمال عراة مما يملكون، لذلك كانت المعاناة كبيرة عندما تمثلت في معاناة الفلسطيني وكده من أجل لقمة العيش، مما أعطى أولوية للحلول الفردية، التي تجعل الفلسطيني الفاشل - من وجهة نظر السارد - بجانب البحث عن الحلول الجذرية؛ وأهمها حمل السلاح لمقاومة المحتل؛ لذلك كان مصير هؤلاء الهاربين بأجيالهم الثلاثة

(1) غسان كنفاني: رجال في الشمس، دار الطليعة، بيروت، 1963.

من المواجهة الوقوع في مستنقع الموت المجاني، فيقدو موتهم صرخة مجانية في وجدان الضياع والاغتراب والشتات، ودعوة أصيلة إلى التفكير الجدي في الحل الجمعي الذي غايته مقاومة العدو من أجل تحرير الأرض.

من نهاية رواية «رجال في الشمس» التي أدانت تبلمات الصمت والموت والفردية، وحذرت من عدم الدق على جدران الخزان، تبدأ رواية «ما تبقى لكم»⁽¹⁾، لتؤكد الدق على الأشياء المحيطة كلها بحثاً عن الثورة. فبعد أن حرص الفلسطيني خلال خمسة عشر عاماً نلت النكبة الأولى على مصالحه الذاتية، ومن ضمنها مصلحة حماية عرضه المتمثل في المرأة، وجد نفسه في عمق الضياع والاستلاب؛ لأنه لم يحجم عرض الأرض، مما أسهم في عدم قدرته على حماية عرض المرأة، وهو العرض الذي انتهك في ريع ساعة من الغفلة عن طريق انتهاك عرض مريم أخت حامد بصفتها نموذجاً رمزياً في بنية السرد لسقوط يافا، وسقوط فلسطين كلها. وكانت الأسئلة التي يطرحها كنفاني في هذه الرواية مصيرية، منها: أليس الدفاع عن الأرض أهم من الدفاع عن العرض؟ ألم يفل الأجداد أرضك قبل عرضك؟ أليست المعاناة الكبيرة في حياة المشرّد الفلسطيني ناتجة عن تركه الأرض آتة تحت دنس مختصبيها؟ من هنا كانت معاناة حامد بطل الرواية لا تكمن في عجزه عن حماية عرض أخته، وإنما في كونه جعل حياته كلها رهينة لحماية هذا العرض، دون التفكير جدياً في حماية عرض أرضه صاحبة الأولوية في الالتحام مع العدو من أجلها. وأيضاً كانت معاناة مريم كبيرة بعد أن قدمت عذريتها مجاناً في ريع ساعة لسالم المتزوج والخائن لوطنه. من هنا أيضاً فجر كنفاني الرؤى الجذرية التي تتجاوز انتهاك عرض المرأة، فكان التحول كبيراً عندما أجبرت حالة العرض هذه حامداً على أن يواجه عدوه الحقيقي المتمثل في الجندي الصهيوني بصفته السبب الرئيس في توليد المعاناة الفلسطينية. وأيضاً تواجه مريم المطعونة في شرفها إحياء طائها الجسدية، وهنا تواجه سالماً، وتقتله بالسكين، فتغسل عارها بنفسها 11 لا شك أن المعاناة التي واجهها الفلسطيني - من وجهة نظر كنفاني - مأساوية عندما عاد إلى ذكرياته بعد هزيمة حزيران، وكان وضع هذه الذكريات قد تشكل في ترك الطفل

(1) غسان كنفاني: ما تبقى لكم، دار الطليعة، بيروت، 1966.

خلدون ابن خمسة الشهور وحيداً في منزل والديه خلال التدافع الإجباري إلى الشتات، ثم يجده والده بعد عشرين عاماً قد غدا صهيونياً باسم «دوف». ففي رواية «عائد إلى حيفا»⁽¹⁾ أجبر سعيد، من زوجته صفية على ترك ابنهما خلال النكبة في بيتهما؛ ليفقدوا هذا الابن بعد عشرين عاماً من الرعاية الصهيونية صهيونياً باعتبارها، فاعائلة الصهيونية المهاجرة قبيل النكبة إلى فلسطين، والتي ورثت بعد النكبة أرض والدَي خلدون وبينهما وأشباههما وابنتهما البكر، لم تغير شيئاً جوهرياً في المكان، ولكنها غيرت الطفل الفلسطيني، فجعلته صهيونياً؛ متذكراً لدمه ولحمه العربي، وصار جندياً يقاتل إخوته الحقيقيين؛ من هنا يعلن والده الحقيقي سعيد: «س أن الإنسان ابن تربيته، وأن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، وأن المعركة الحقيقية مع العدو الصهيوني هي معركة السلاح والكفاح، وليست معركة فطرية عمادها الدم واللحم».

وفي سياق المعركة أيضاً، تعد رواية «أم سعيد»⁽²⁾ رواية الجماهير الفلسطينية، فهي تمثل ملحمة الكفاح الشعبي، الذي تجسد من خلال المعاناة الحقيقية في حياة المرأة الفلسطينية الرامزة للشعب الفلسطيني في المخيمات، وهي المرأة التي تنصرف على شتات المعاناة المتأصلة في أوضاع مأساوية في المخيم الذي يتعرض للقصف الإسرائيلي باستمرار، ويعاني أهله العوز والحاجة، والاغتراب، ومع ذلك تزرع هذه البطلة عرق الدالية اليابس في الحنفى؛ ليثمر. كما تزرع ابنها سعداً وسعيداً في قلب الثورة الفلسطينية، سعياً إلى الكفاح المسلح من أجل استرجاع فلسطين التي لن تعود بالأمان والحجب والخطب، وإنما تعود بالسلاح عن طريق الثورة.

لم يشغل كتفاني كثيراً بالمعاناة الفلسطينية التسجيلية، بصفتها معاناة الضحية؛ لأنه - كما اتضح - ركز على دور الضحية التي يجب عليها أن تتحول إلى قدرة ثورية؛ لأن الضحية المجانية في ظل الهزيمة هي الضحية التي بجانب طريق الاتجاه نحو العمل لمصلحة تحرر الأرض المحتلة، وهذا لا يكون إلا بالانتماء الحقيقي إلى حمل السلاح؛ بصفته الهدف الذي اعتادت عليه البوصلة السردية في رواياته كلها.

(1) غسان كتفاني: عائد إلى حيفا، دار الطليعة، بيروت، 1969.

(2) غسان كتفاني: أم سعيد، دار العودة، بيروت، 1969.

رابعاً: حركية المواجهة الشعبية (الانتفاضة)

تشكل روايات سحر خليفة سلسلة من التحولات في فلسطين المحتلة بعد هزيمة حزيران، وإذا استثنينا الخصوصية النسائية في روايتها: «لم نعد جوارى لكم» و«مذكرات امرأة غير واقعية»، فإن رواياتها الأربع الأخرى: «الصبار» و«عباد الشمس» و«باب الساحة» و«الميراث» هي رباعية لتاريخ الوضع الفلسطيني ما بين هزيمة حزيران 1967 وصلبيات ما بعد «أوسلو» 1993. وقد ركزت في هذه السلسلة السردية على تصوير التاريخ الفلسطيني المشبع بالمعاناة العامة التي يعانيها الناس بسبب هيمنة الاحتلال الذي سرق الأرض من تحت أرجل أهلها، فخربها ليستولي عليها. يضاف إلى ذلك المعاناة مما يشهده الاحتلال من سياسات: «فرق تسد»، أو من سياسات الإغراءات المائبة الناتجة عن دفع القوى العاملة الفلسطينية إلى العمل في بناء المستوطنات وترك ما تبقى من أراضيهم التي بين أيديهم للبور والخراب.. يضاف إلى ذلك أنها ركزت على معاناة المرأة بصفتها معاناة مضاعفة تفوق معاناة الرجل.. ثم نجدها في نهايات رواياتها تلجأ إلى قلب الموازين من أجل بناء نموذج الثورة الجماعية المتمثلة في وعي الانتفاضة، جاعلة للمرأة دوراً فاعلاً في هذه الانتفاضة التي تختزل الضياع الفلسطيني والمعاناة الفلسطينية إلى أدنى درجاتها؛ لأن المقاومة الشاملة من وجهة نظرها هي الطريق الحقيقية والحياة الحقيقية لكسر أشواك الاحتلال الصهيوني وقيوده...

تحكي عتاوين رواياتها حالة الناس الذين يصرون على الصبر في مواجهة مخطلطات الاحتلال التي أفرزتها هزيمة حزيران، في رواية «الصبار»، وعلى التمسك بالحرية ورمزها «الشمس» في رواية «عباد الشمس»، وعلى ملحمة الانتفاضة الأولى في حارة «باب الساحة» في «تابلو» في رواية «باب الساحة»، وعلى تشوهات الميراث الذي ورثه الفلسطيني بعد اتفاقيات أوسلو المهيمنة في رواية «الميراث»...

تحكي تفاصيل رواياتها قراءة تسجيلية للرؤى واللغات السائدة بين الناس بأفراحها وأفراحها، فهي تجرح الواقع من أجل أن تظهر عمق المعاناة دون بأس؛ لأن الغاية التي يسعى إليها أي مبدع فلسطيني يواجه الاحتلال الصهيوني هي الإصرار على نشيد الثورة رغم

المناسي كلها، ومن ثم يصير هذا المبدع بصفته الوعي الطليعي في الأمة - كما يفترض - على أن يكون مهندساً - من خلال رؤيته للعالم - لمشروع المقاومة في سياق ما يسمى الأدب الملتزم.

وبغض النظر عن المواقف المؤيدة لحقوق المرأة من المنظور النسوي لدى سحر خليفة، فإنها جعلت رواياتها فضاء لهماوم الناس بالدرجة الأولى، وجعلت معاناة المرأة جزءاً جوهرياً في دائرة هذه الهموم.

إن الحديث عن رواياتها الأربع المذكورة يعني أن نستحضر - كما أشرت - تاريخاً من المعاناة الفلسطينية خلال ما يزيد على خمسة وثلاثين عاماً، وقد كانت البداية في «الصبار»⁽¹⁾ حيث بواكير الصراع بين المقاومة والاحتلال والاختلاف حول العمل في مؤسساته، وكيف نقاوم بالسلاح لاسترجاع حقوقنا؟ وكيف نعيش بشرف حتى نأكل لقمة خبزنا؟ وكيف ينتقم العدو الصهيوني بخيرات أرضنا؟ وكيف نحرم من تناول حبة تفاح من خيرات أرضنا التي لم نعد نملكها؟ لأنها اغتصبت منا؟ وكيف أسهمت قوانا التقليدية في إحباط مشروعنا الثوري في مواجهة قوى الاحتلال؟ وما النتيجة التي نجنبها من هذه الثورة، في ظل العقوبات الصهيونية الجماعية المضاعفة؟

يبدو العدو الصهيوني في رواية «الصبار» أكبر من أي غزو مرّ على المنطقة العربية خلال القرون كلها؛ لأنه عدو يسعى إلى تفرغ الأرض الفلسطينية من أهلها، وتكمن بساطة ذلك في أكل حقوق العمال الفلسطينيين الذين لم يملكوا أكثر من قوتهم اليومي، مما يدفعهم إلى الهجرة والهروب اضطراراً إلى خارج فلسطين!!

أما رواية «عباد الشمس»⁽²⁾ فهي محاكمة للأفكار الثقافية الرسمية، وللأفكار الشعبية السائدة في ظل الاحتلال، فالثقافة السائدة بنوعيتها، الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية من وجهة نظر سحر خليفة ليستا في مستوى مقاومة الاحتلال، حيث ينلهي المثقفون الرسميون بشعارات يسارية لا تسمن ولا تغني عن جوع، مما يجعل هؤلاء المثقفين انهزاميين مغتربين،

(1) سحر خليفة: «الصبار» منشورات جليلو، القدس، 1976.

(2) سحر خليفة: «عباد الشمس»، دائرة الإعلام والثقافة م.ت.ف، بيروت، 1980.

وفي الوقت نفسه يمكن أن توصف الثقافة الشعبية في بعض جوانبها بأنها ثقافة عاجزة، عندما تجعل معركتها الأساسية موجهة إلى امرأة شريفة امشهد زوجها في معركة المواجهة مع الاحتلال الصهيوني، في حين يفترض أن تكون المعركة الشعبية موجهة إلى الكيان الصهيوني الذي يفرض هذه السليات كلها على الحياة العربية في فلسطين.

من هنا تسير سحر خليفة المعاناة الفلسطينية إلى هدف نبيل، وهو تنوير هذه المعاناة لمصلحة بناء النموذج الشعبي العربي الفلسطيني الذي يستثمر قواه المختلفة الدينية والقومية والثقافية والإنسانية من أجل بناء مصطلح المقاومة الشاملة، بصفتها الوسيلة الوحيدة القادرة على كسر المخطط الصهيوني، إذ إن الأحلام الفردية الفلسطينية المتواضعة لم تعد قادرة على أن تحقق نفسها مع وجود هذا الاحتلال الصهيوني السرطاني، مهما تكن طبيعة هذه الأحلام، التي تمثلت في أحلام سعيدة الأرملة في امتلاك أرض لتبني عليها بيتاً صغيراً، ثم تجد نتيجة تعب عمرها كله وراء آلة الخياطة يشتري قطعة أرض صغيرة، لا تلبث أن تصادر مع غيرها من الأراضي لبناء مستوطنة صهيونية!! أليست الجريمة كبرى عندما ترى أرضك تقتصب، وشجر زيتونك يخلع من جذوره! ليوضع مكانه جدار مستوطنة؟!⁽¹⁾

أنتجت سحر خليفة رواية «باب الساحة»⁽²⁾ إثر انتفاضة الثمانينيات، أو ما يعرف بالانتفاضة الأولى، وقدمت فيها المعاناة المضاعفة التي ازدادت في حياة الناس، وبخاصة في حياة المرأة، مؤكدة على أن تضاعف المعاناة لا يعني القبول بالاستسلام والهزيمة، وإنما يعني ضرورة المواجهة في سياق من التخطيط المنظم الذي يجعل العدو وقوداً للنيران في الجحيم، وقد حذرت - في الوقت نفسه - من ارتداد السكاكين إلى الداخل، أي من أن يأكل اللحم الفلسطيني بعضه بعضاً، تنفيذاً للمخطط الصهيوني الذي يضع في اعتباره خلال معركته مع الشعب الفلسطيني أن يحول هذا الشعب إلى كابوس من الفتنة على طريقة «فرق تسد»، وهذا الكابوس يتمثل في أن يجعل معركة الناس بالدرجة الأولى بين التنظيمات بعضها مع بعض أو بين الناس والمتعاونين مع الاحتلال، مما يقسم الصف الفلسطيني، ويبعثر قواه، فيختلط الحابل بالنابل، أو تصبح الأمور «حيص بيص» كما يقال.. وهذه هي أهداف هذا

(1) سحر خليفة: باب الساحة، دار الآداب، بيروت، 1990.

العدو الذي يحاربنا في المستويات كافة، مؤهلاً بالأسلحة كلها، في مواجهة سلاح الإرادة أو المقاومة بالحجر وقطعة السلاح التقليدية لدى الفلسطينيين!!

لماذا تصبح معركة الناس في «باب الساحة» موجهة إلى دار سكنية وابنتها نزهة المشبوهتين بالتعامل مع الاحتلال بعد انحطاطهما أخلاقياً؟! أليس الأولى أن تكون هذه المعركة موجهة إلى من أسقطتهما في الوحل، وهو كيان الاحتلال الصهيوني؟ لماذا تتحول فلسطين إلى غولة تلتهم أبناءها عندما تتحول المعركة إلى المصدور بدلاً من مقاومة أسباب الفتن والمآسي الكامنة في الاحتلال؟! أما عندما تتوحد الجهود على هدف المقاومة، فحينئذٍ ستغدو قوى الاحتلال هي الخاسر الوحيد. وهذا ما يحدث في نهاية الرواية عن طريق الانتفاضة الشعبية الواعية!!

أما روايتها «الميراث»⁽¹⁾ فهي نقد جوهري لمشاريع اتفاقيات «أوسلو» بين السلطة الفلسطينية وإسرائيل، وقد رسمت فيها سحر خلفية ما يحدث للفلسطينيين، بعد أن أصبح الميراث الفلسطيني من حق الابن المشوه الذي ولد من تشكل العني اليهودي في رحم امرأة فلسطينية ساذجة، كان همها أن تنجب طفلاً ذكراً من زوجها الثري، لتحافظ على إرثه، وتنجبه عن ابنته الوحيدة المولودة من رحم الأم الأسريكية، وهنا تبدو الدلالات والتأويلات عميقة في الإيحاء والرمزية، لكن المهم أن فلسطين تحولت في الرواية إلى «كينتونات الجيتو»، تفصل بينها حواجز جيش الاحتلال التي تقتل النساء ومواليدهن في مرحلة الولادة.

وبذلك تحولت منطقة «وادي الریحان» المكان الفلسطيني المبهج قبيل «أوسلو» في رواية «الميراث» إلى وادي الروائح الكريهة، والمشاريع الفوضوية على أيدي الانتهازيين الذين لا تهتمهم إلا مصالحهم، مما جعل المكان يعاني معاناة مضاعفة، وتزداد هموم الناس، فتتحول الحياة في النهاية بسبب «أوسلو» إلى فوضى ما بعدها فوضى، مما يمهّد للثورة الشاملة على طريقة نهايات رواياتها، حيث لا بد من الانتفاضة الإيجابية، ومن هذه الناحية تعد هذه الرواية بداية حقيقية قد تنبأت بتأنيج «أوسلو» السلبية بالنسبة إلى الفلسطينيين...

(1) سحر خليفة: «الميراث»، دار الآداب، بيروت، 1997.

يبدو ما سبق في سياق الحديث عن روايات سحر خليفة دالاً على أن البنية السردية عندها هي بنية تسعى إلى تحويل المعاناة الفلسطينية إلى مقاومة شعبية، تحافظ على ديمومتها وتوازنها عن طريق الوعي ومكافحة الترهل الذاتي الذي يقبل بأرباع الحلول. وتكشف أيضاً في المناهل عن الممارسات السلبية التي تعوق حركية المقاومة؛ لأن فلسطين الحقيقية من وجهة نظرها لا تتوقف عند تأثير المآسي الناتجة عن الصراع مع العدو، وإنما في تحويل هذا الصراع إلى حياة يومية حقيقية، حيث يفترض أن يكون الفلسطيني في صراعه مع عدوه مستطياً قمة الهرم، ومن ثم ينحسر عدوه في موقع الخزي والعار. أما عندما تتحول الحياة الفلسطينية إلى ممارسات غير واعية، وإلى لحم يأكل بعضه بعضاً فإن الكتابة هنا تشعر بالاعترا ب والنضايح تجاه التعبير عن الواقع المأزوم السليم من وجهة نظر سحر خليفة، وأي روائي فلسطيني آخر أيضاً.

خامساً: عقدة الأرض النفسية

لا تدل روايات جبرا إبراهيم جبرا في بنيتها العامة على الموضوع الفلسطيني بصفته بنية محورية أو رئيسة؛ لأنه اشتغل على تناقضات المدينة العربية وما يدور فيها من أفكار تتصارع بين القديم والحديث خلال القرن العشرين، لكنه - على العموم - جعل أحد أبطال رواياته يقطر من ذاته الفلسطينية، ويعود بطريقة أو بأخرى إلى أيام الطفولة في فلسطين التي تمثل في حياة جبرا ذاكرة حية من خلال العلاقة السيرية الحميمة بالأرض، على طريقة عقدة الذنب النفسية، وأغني بها علاقة الانقسام الجبرية بين الإنسان وأرضه.

وتعد رواياته من جهة أخرى روايات معبرة عن حركية السيرة الذاتية التي عاشها جبرا نفسه بدءاً من مدينتي بيت لحم والقدس، وانتهاء بمدينتي بغداد وبيروت وغيرهما من المدن العربية والأوروبية. وهذه السلسلة السيرية الذاتية أوجدت ما يمكن تسميته الإيقاع الفلسطيني في رواياته، بحيث يمكن التعامل معها انطلاقاً من خطاب الذاكرة الفلسطينية في الشتات بعيداً عن المخيم؛ أي في الشتات المنعم والمرفه على وجه التحديد.

لا ينطبق هذا الكلام على روايته الأولى «صراخ في ليل طويل»⁽¹⁾ التي كتبها عام 1946 في فلسطين، أي قبل النكبة بعامين، ونشرها بعد النكبة بستة أعوام. وهي رواية طوباوية في ثورتها على المدينة العربية التقليدية المشبعة بأوهام الإقطاع الأسري من جهة، وأوهام الطبقة الوسطى البورجوازية الناشئة من جهة أخرى، مؤكداً على الروح الرومانسية التي تتشكل في الأرياف بين مظاهر الطبيعة المختلفة، ومتعاطفاً مع الأحياء الشعبية المتفروعة بالفقر في المدن.

لقد انتقد بعض الدارسين هذا التوجه غير المبالي بإشكاليات القضية الفلسطينية عند جبرا، حيث أغفل في روايته هذه الأوضاع الفلسطينية الحاسوية التي كانت سائدة آنذاك، وكانت تيجتها النكبة، وحاول نقاد آخرون أن يبرروا له هذا التغييب أو التجاهل، فجعلوا روايته معالجة غير مباشرة للأسباب التي أدت إلى سقوط فلسطين. ثم غدت هذه الرواية فيما بعد صرخة جديدة مشابهة، في سياق يبدو أكثر غموضاً وحدثية في روايته الخامسة «العرف الأخرى»⁽²⁾ التي يغيب عنها أيضاً الموضوع الفلسطيني الخاص.

جاءت روايته الثانية «صيادون في شارع ضيق»⁽³⁾، التي كتبها ونشرها في البداية باللغة الإنجليزية، مسكونة بمأساة البطل الفلسطيني جميل فران الذي ثُمرد من وطنه إلى العراق إثر النكبة، وهو يحمل في ذاكرته يد خطيته ليلى الفلسطينية مضرجة بالدماء بعد أن ردمت العصابات الصهيونية البيت عليها وعلى أهلها خلال احتلال هذه العصابات مدينة القدس، وقد تشكلت هذه اليد المشبعة من تحت ركام الانقراض في ذهنية هذا البطل رمزاً للمأساة الفلسطينية المتمثلة في الهزيمة الكبرى التي جعلت الفلسطيني في شتائه مهدداً في أية لحظة بالطرده بصفته شخصية غير مرغوب فيها، بل بالطرده عن طريق فضيحة ملفقة.

تغدو الأرض الفلسطينية، وتشكلاتها داخل الذاكرة الفلسطينية جزءاً مهماً من حياة البطل الفلسطيني في روايات جبرا، بحيث نجد وليد مسعود يعقل رواية «البحث عن وليد

(1) جبرا إبراهيم جبرا: صراخ في ليل طويل، مطبعة العاني، بغداد، 1955.

(2) جبرا إبراهيم جبرا: العرف الأخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986.

(3) جبرا إبراهيم جبرا: صيادون في شارع ضيق (بالإنجليزية) لندن، 1960، وترجمت إلى العربية، دار الآداب، بيروت، 1974.

مسعود⁽¹⁾، يهرب خفية من الحياة المرفهة طوياً وعرضاً في بغداد، ومن الحياة الرغيدة بالمال والثراء في مدن عديدة، ويلتحق في أغلب التكهات بالمقاومة الفلسطينية، حيث تظهر صورته - في إحدى التكهات - بعد أن تجاوز الخمسين عاماً من عمره، يتسلل إلى كهف من كهوف فلسطين ليدافع عن القدس، ويسعى إلى أن يحررها من بين أيدي مغتصبيها. وبذلك نغدو فلسطين في هذه الرواية أنشودة تلتحم بسيرة البطل الفلسطيني طفلاً وكهلاً.

وبعد هذا الهروب الإيجابي من حياة الشتات المتمثلة في الاغتراب والضياع النفسيين رغم نوافر وسائل الحياة المرفهة، إلى حياة التقشف والثورة، محوراً في رواية جبرا الأخيرة «يوميات سراب عفان»⁽²⁾، حيث تهرب بطلة الرواية «سراب عفان»، الفتاة العراقية، المنتمية إلى فلسطين من جهة جذنها الفلسطينية، من حياة الرقاء والاستقرار، إلى حياة التنكر والعمل تحت الأرض في أوروبا، سعياً إلى اللحظة التي ستنسل فيها إلى فلسطين من أجل أن تعمل مع شباب الانتفاضة في مقاومة العدو الصهيوني.

أما رواية «السفينة»⁽³⁾ فهي الرواية التي كانت أكثر مباشرة في التعبير عن شخصية الفلسطيني الذي يراه جبرا متدمجاً في معاناة قضيه، وذلك من خلال شخصية وديع عساف، الذي ملأ الرواية بما يمكن تسميته عقدة الأرض النفسية في حياة الشخصيات، وهي عقدة الانتماء إلى الأرض، إذ يعد هذا البطل المشكلة الحقيقية في حياة العربي كامن في الاغتراب والانقطاع عن أمه الأرض، ومن ثم تعبر «السفينة» عن غياب الانتماء إلى الأرض لدى الشخصيات، مما يسبب تشوهاً، ويجعلها غير قادرة على الوصول إلى الأمان في أوروبا أو غيرها، دون تحقيق الانسجام بين الإنسان وأرضه؛ لذلك يتغنى هذا البطل بأرض فلسطين التي يجدها تشكل النهاية الحقيقية لانسجامه مع الحياة، ومن ثم فهي المحدد الرئيس لوجوده النهائي المستقر، الذي يعني صراعاً وجودياً بين الفلسطيني وعدوه الصهيوني؛ للتخلص من هذا الأخير.

(1) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، 1978.

(2) جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، دار الآداب، بيروت، 1992.

(3) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، دار النهار، بيروت، 1970.

وثبقى - كما ذكرت - إشكالية الكتابة عند جبرا عن هذا الموضوع الفلسطيني، محصورة في إطار ضيق إذا أردنا له هذا الضيق أو تقصدها، وإن حاولنا توسيعه فإنه سيتوسع، ومن المؤكد أنه سيصل - من خلال التوسع في الإيحاء - إلى إحالة أية رواية له على سياق عميق الصلة بالمعاناة الفلسطينية التي تجرح ذاكرة البطل ومشاعره؛ فتدعي اللغة السردية لديه.

تاسعاً - إشارة عن وعي المستقبل

إن الحديث عن مستقبل الرواية العربية الفلسطينية غير معقد، لأنه يعني الاستمرارية المطلقة في الدفاع عن حق الفلسطيني في تحرير أرضه من جوف الغول الاستيطاني الصهيوني. وهذا يعني أن الوجود الفلسطيني - رغم معاناته - سيبقى وجوداً إنسانياً جمالياً، في مقابل الوجود الصهيوني الذي يعني - رغم قوته - الاغتصاب، والاستلاب، والعنصرية، وقطع الطرق.

وكما ذكرت آنفاً، فإنه يصعب التداخل في هذه المقاربة مع إشكاليات الخطاب السردى الفلسطيني كله في مسيرته المعقدة والإشكالية خلال مئة عام، لكن من يتبع جل هذه النماذج السردية لا يجدها تخرج عن الإطار العام الذي طرح هنا. أما الرؤية الاستشرافية للمستقبل فهي أن فلسطين ستبقى قلباً يتنفس بالدم العربي، وباللغة الحريّة، ومن ثم فهي إشكالية ستبقى عميقة الدلالات ومتنوعة الجوانب في أية كتابة سردية عربية تُنتج مستقبلاً... إلى أن تنحدر.

عاشراً - الملاحق: مختارات

(1)

نص من نهاية رواية «رجال في الشمس» لغسان كنفاني⁽¹⁾:

«صعد (أبو الخيزران) إلى مقعده ودور المحرك ثم كرّ عائداً إلى وراء ببطء، محاولاً قدر الإمكان أن يخلط آثار عجلات سياوته بالآثار الأخرى، كان قد اعتزم أن يعود إلى الشارع

(1) غسان كنفاني: الآثار الكاملة، الروايات، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986، المجلد الأول، ص 151-152.

الرئيسي بذلك الشكل المخلفي حتى يشوش الأثر تماماً. ولكنه ما لبث أن تنبه إلى أمر ما بعد أن قطع شوطاً، فأطفأ محرك سيارته من جديد، وعاد يسير إلى حيث ترك الجثث فأخرج النفود من جيوبها، وانتزع ساعة مروان، وعاد أدراجته إلى السيارة ماشياً على حافتي حذائه. حين وصل إلى باب السيارة ورفع سافاً إلى فوق تفجرت فكرة مفاجئة في رأسه.. بقي واقعاً منشجاً في مكانه محاولاً أن يفعل شيئاً أو يقول شيئاً.. فكر أن يصبح إلا أنه ما لبث أن أحس بغياء الفكرة، حاول أن يكمل صعوده إلى السيارة، إلا أنه لم يشعر بالقوة الكافية ليفعل.. لقد شعر بأن رأسه على وشك أن يتفجر، وصعد كل التعب الذي كان يحسه فجأة إلى رأسه، وأخذ يطن فيه حتى أنه احتواء بين كفيه، وبدأ يشد شعره ليزيح الفكرة.. ولكنها كانت ما تزال هناك.. كبيرة داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى، التفت إلى الوراء حيث ألقي بالجثث، إلا أنه لم ير شيئاً، ولم تجد النظرة تلك إلا بأن أوقدت الفكرة ضراماً، بدأت تشتعل في رأسه، فأسقط يديه إلى جنيبه، وحذف في العتمة وسع حذافيه.

انزلقت الفكرة من رأسه، ثم تدخرجت على لسانه:

« لماذا لم يدعوا جدران الخزان؟... »

دار حول نفسه دورة، ولكنه خشي أن يقع، فصعد الدرجة إلى مقعده، وأستد رأسه فوق

المقود:

« لماذا لم تدعوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟ »

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

« لماذا لم تدعوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقررعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ »

لماذا؟... »

(2)

نص من رواية: إخطية إلاميل حبيبي⁽¹⁾:

« أنت أهبل يا عبدو، وما أهبل منك سوى هذا أهبل الشامل.

فكلنا شعر يمثل ما شعرت من هم مبعض، مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل، على قلوبنا من أعالي الكرم، أو من موجة بحر عاتية طلعت على شارعنا طلوع

(1) إلاميل حبيبي: إخطية، ص ص 75-76.

الموت الفجائي ولما تنحصر. وذلك حين ترامت إلى مسامعنا خشخشة أو عواء فضيحة ألفت بهذه الفتاة وعن أن إخطية ترفض الاستجابة لتوسلات والدتها، ولضربات والدها وإخوانها، وتصر على كتمان اسم المذنب.

فمن يكون؟

أي منا لم يشعر، في تلك الأيام، بأنه جبان ورعديد؛ لأنه لم يجرؤ على قرع باب بيتها، وعلى إبلاغ والديها بأنه والد الطفلة، مع علمه بأنه ليس والدها، ولكن الواجب يدعو إلى ذلك.

فهل تشيح بوجهك قائلاً: هذه ليست أختي، لو رأيت يا عبد الله في طريقك رجلاً قد البخل يعتدي على طفلة؟

أما إخطية فكانت أختك، يا عبد الله، فكيف لم تهرع إلى إغانة مليحة سطا عليها غول؟ أي منا يا عبد الكريم لم يغض الطرف عنها، ويشيح بوجهه خوفاً من أن تعترف باسمه؟ ولكنها لم تعترف. ولن تعترف. إن إخطية من تلك الظواهر الكونية التي وجدت لكي يعترف الناس بها لا أن تعترف بهم، تبوح بأسرارك لها فلا تبوح بأسرارك: دغلة في الكرمل استعصت على إسفلت. عليفة مجدورة في جنيّة عباس. باحة مشية وراء فرن وادي النسّاس. حائط مبكى في شارع العراق. صخرة بعيدة في تل السمك... نصب قبر منسي في حيفا العتيقة. مكتب أخي في شارع الملوك. وغرفة ولدت فيها وفتحوا جدارها دكاناً في حسبة وادي النسّاس، وأعشاش متوقفة في برج مدرسة الراهبات.

لا نذهب عنكم بل نذهبون عنها. ولا يأخذونها منكم، بل يأخذونكم منها. يرحلون عنها ولا يعودون. أما هي فلا تعود؛ لأنها لا ترحل.

(3)

نص من حوار بين سمر (هي البائدة) والست زكية في رواية

«باب الساحة»⁽¹⁾ لسحر خليفة:

- اقتحام قريب ولازم ندير بالنّا .
- خالصّة ما عندنا شي نخاف عليه .

(1) سحر خليفة: باب الساحة، ص ص 19-21.

تأملتها سمر بحيث فدى قلبها: سترك يا رب. أبنعم، خلينا في الاستبيان.

- خلصنا من الاستبيان؟ أقوم أعمل فهوة.

صاحت سمر ضاحكة:

- لأ، وين ناوية تهربي؟ استني، جاوبي هذا: ما هي التغيرات التي طرات على المرأة

خلال الانتفاضة؟

فكرت الست زكية لحظة وهمست:

- بذلك الحق؟

- ولا شيء غير الحق.

- بصراحة ما تغير عليها إلا الهم. همها زاد وقلبها انحرق، قولني الله يكون لها نسوان

معين.

صاحت سمر محتجة:

- يا خالتي زكية، محقول هالكلام؟ شو هالنشأوم؟

- يعني شو بذك أقول؟ صارت ترشق حجار وتخلص الولاد وتخبى الشباب وتظاهر؟

منهموم، بس همها زاد كثير كثير. همومها القديمة بقيت على حالها وهمومها الجديدة ما بتتعد. حبل وميلاد ونفاس ورضاعة وغسيل وقش ومسح وطبخ ونفخ ونكد الجوز وهم الولاد، وهم الشباب المشردين بين الصخر والوعر وحم الشمس وزمهرير الشتاء وشوك البراري وواويات الجبال. وهم القريب وهم البعيد وهم الصغير والكبير والمقمط بالسريـر. إن كان بحضنك خايفة ياخدوه وإن أخذوه خايفه يضعموه. من ساعة ما بنوت السجين لحد ما يخرج منه وأنت دايرة وراه من محكمة لمحكمة ومن باب لباب. وإن كان مش بالسجن دايرة وراه من مغارة لمغارة ومن زقاق لزقاق. إذا شفنيه بتنحرق معي. وإذا ما شفنيه بتنحرقني عليه. هذه حياتنا، حرقه بحرق، وعذاب بعذاب. قولني الله يكون لها نسوان معين.

(4)

نص من صوت وديع عساف الفلسطينية في رواية «السفينة»⁽¹⁾ لجبرا إبراهيم جبرا:

«في الصميم نحن وحيدون. حياتنا أشبه بالعلب الصينية: علبة داخل علبة، وتتضاءل العلب حجماً، إلى أن تبلغ العلبة الصغرى في القلب منها جميعاً. وإذا في داخلها - لا خاتم ثمين من خواتم ابنة السلطان، بل سر أئمن وأعجب: الوحدة. وهل كانت بي حاجة إلى أن أقتلع من جذوري ويقذف بي بين الحوافر والبرائن، بين لواءب الصحراء وزعيق المدن البرولية، لكنني أعرف ذلك؟ القماش عريضة، والسواد فيها كثير، والبقع قليلة متباعدة. الطالبة الهاربة من أبيها إلى القبور لتقابل حبيبها الحظتين رهيبتين أضاءت في سواد القماش، وأعود إلى الآلام كآلام الصليب، في مأساة تتجدد، فيقولون عني: انحطاطي مآثر، يناقص نفسه، يعبد القرش، ما عادت أرضه تعني له شيئاً. كأنهم يريدونني أن أحمل حفنة من ترابها في كيس من ورق في جيبى دليلاً على المي، وأنا أحمل صغورها البركانية الزرقاء كلها في دمي، في العلبة الصغرى التي في قلب العلب كلها، مع وحدتي ووحشتي، كلنا وحيدون. كلنا نضم هذه الجوهرة بين الجوانح بعيداً عن العيون، نضمها مع شيء أو شيئين، ربما».

(1) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص 23-24.

الفصل السابع

إشكاليات روايات الانتفاضة الفلسطينية الأولى

بين شاعرية تكوين الخروج ونثرية مرارة التأمل

«الانتفاضة في قلبها الأبيض وملابسها السوداء ترفع الحنين إلى مقام
البيداء»⁽¹⁾.

1- زمكانية الوعي والخطاب

حفل نسق الإبداع الروائي العربي الفلسطيني بسياق إبداع الانتفاضة كنقطة نوعية في الخطاب الأدبي والثقافي الحافل بملاحمة الصراع مع الاحتلال الصهيوني، ومع التهم المستجدة اجتماعياً وثقافياً، مما شكل بطلاً عربياً جديداً مكثفاً داخل الأرض الفلسطينية المحتلة، له سمعة جيدة في مستوى الوضع العربي الشعبي والسياسي عموماً. ولعل بطل الانتفاضة الذي يتمثل في جمهور شباب الانتفاضة، أو فيما أطلق عليهم مجازياً في الصحافة والإعلام اسم «أطفال الحجارة» يعدون من أهم الأبطال الروائيين الذين حققوا إعادة صياغة جديدة للبطل الفدائي، الذي تشكل في الستينيات وبعيد هزيمة حزيران عام 1967م تحديداً.

(1) فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيان للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ص 253.

فقد كانت الانتفاضة من الناحية الإعلامية معلماً بارزاً يُنجز توجه المقاومة الشعبية في الثمانينيات إلى تفعيل مقاومة الاحتلال الصهيوني بعد دخول البنية العربية في عالم انتكاسات حقيقية، تجلت واضحة في سقوط بيروت أولاً بأيدي الصهاينة، ثم في غزو العراق للكويت، وما حمله هذا الغزو من إشكاليات حقيقية مدمرة، كان من أثرها القبول بالأمر الواقع للاحتلال في فلسطين، ومن ثم احتلال العراق، مما يعني وجود طريق وحيدة للمقاومة عربياً وعالمياً وهو طريق التفاوض المباشر مع الكيان الصهيوني، والقبول بسياسة ما يصل إليه المتفاوضون في ظل الهيمنة «الصهيونية الأمريكية» ترغيباً أو ترهيباً...

ومهما يكن لدى الشارع العربي من قناعات عن توجه السياسات التفاوضية المعاصرة إلى إيجاد المقدمات التي تقبل بالحلول المناسبة للآخر؛ إلا أن أهم ما جاءت به الانتفاضة هو أنها كشفت عن تلك النيات المسبقة التي كانت تهدف إلى تفعيل الصراع داخل فلسطين المحتلة بعد خسارات الخارج وضعفه وانتهيار بنية منظمة التحرير الفلسطينية - بالتحديد - عسكرياً من أجل إيجاد الأرضية المناسبة للتفاوض. ومن هنا يمكن القول بأن الانتفاضة جاءت في الوقت الخطأ؛ إذ كان من المفروض أن تكون بهذا التنظيم وذلك الحماس في أثناء اجتياح الكيان الصهيوني للجنوب اللبناني في عام 1982، أو قبل ذلك.

هناك مشروعية علمية قد تجعل المثقف العربي يوافق على أن الانتفاضة كانت في زمكانيتها المتأخرة، وهذا ما جعلها تتحول بعد زمن محدود من بدايتها الإنسانية العفوية إلى فيود تعويقية وضعت المبررات في أيدي سلطات الاحتلال الصهيوني القمعية؛ كي تضرب ضرياتها في البنية الشعبية الفلسطينية المتنامية، مما سرع - على سبيل المثال - من الحركة الاستيطانية الصهيونية التي أصبحت في عنفوانها، هذا عدا عن سلب الأرضية الفلسطينية بعض فواعدها التضاللية وإداراتها المركزية وإضعافها اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً... هذه وجهة نظر خاصة!!

إلا أنه قد يقول قائل: إن الانتفاضة الفلسطينية هي التي جعلت إسرائيل تعترف بالشعب الفلسطيني وبمنظمة التحرير وبوجود قضية فلسطينية بحاجة إلى حل، وكذلك بأهمية الانتفاضة إلى الجوار العربي من أجل فك الحصار الاقتصادي في مقابل تخلص العقلي

الإسرائيلية من بعض أمراضها التي تضع العوائق بينها وبين الآخر، فالجوار العربي كما يقول حسن ظاظا: «لن يرضخ للجوار الدائم بجانب مريض، ولا سيما إذا كان مرضه في الشخصية، بحيث يضعه على حافة الجنون»⁽¹⁾.

ومع كل ما يقال أو لم يقل، يمكن القول: إن الانتفاضة جاءت على أرضية سيخة مليئة بالشقاق، والمؤامرات، والتراجع، وهيمنة الاستعمار؛ ليقى كل نموذج إبداعي أو تاريخي عاجزاً في المحصلة عن تحقيق الكتابة الكاملة عن الإنسان وهو يعيش مصيره التاريخي؛ حيث «يرفض الإنسان حتى النهاية أن يتبلور تماماً في جسد تاريخي اجتماعي قائم (...)» ويبقى دائماً فائض من الإنسانية غير محقق، كما تبقى هناك دائماً حاجة إلى المستقبل، ومكان ضروري إلى هذا المستقبل⁽²⁾.

وفي هذا السياق، سجلت الانتفاضة من الناحية العاطفية بعدها المستقبلي من خلال حتمية الصراع بين المتناقضين، ومن ثم فإن العدو قد امتلك أبعاد انهياره وهو يواجه الحجر الصغير بكل آليات القمع والدمار، ومن خلال ذلك جاء الخطاب الإبداعي في إمكانية الانتفاضة محملاً بمشاعر الإصرار على التحرر والخروج من دائرة السجن والقمع.. وبكل تأكيد لن يكون الخطاب الأدبي خطاباً سياسياً أو منشوراً عسكرياً وهو يتفاعل مع أواقع الجديد الذي فرضته الانتفاضة، وهنا يجدر التساؤل عن صورة الانتفاضة في الرواية أهم الأجناس الأدبية في طرح الوعي الشامل المتكامل لحركة الناس، التي ستختلف - إلى حد ما - عن شكل الحركة التي تقدم في وسائل الإعلام المختلفة.

وما أنجزه الخطاب الروائي عموماً في فضاء الانتفاضة الفلسطينية المليء بالمتناقضات العجيبة الغريبة، يبدو أنه محدود من ناحية الكم، لكنه - بكل تأكيد - قد يطرح بعض الرؤيات الثقافية النوعية لظروف القضية العربية الفلسطينية وملاساتها المصيرية، وبخاصة في مجال إصرار الفلسطينيين على تحرير وطنهم المحتل بالكامل!

(1) حسن ظاظا: الشخصية الأسرية، دار القلم، الإمارات العربية المتحدة، 1999، ص 108.

(2) بنظر: ميخائيل باخيتين: الملمحة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص 64.

هناك مساحة روائية تجاوزت عشرة خطابات متوافرة لدي، استطاع فيها الروائيون أن يرسموا بياض الانتفاضة وسوادها.. وقد اختلفت رؤاهم وهم يعالجون هذه الإشكالية المعقدة.. من هنا ستخذ هذه المقاربة مسلكية عرض أبعاد الخطابات الروائية؛ ليتم في المحصلة تركيب أهم التيمات التي تشكلت فيها رواية الانتفاضة ثقافياً وإبداعياً وروياً.

ومن الضروري أن نعترف منذ البداية أن الكاتب الروائي مهما حاول أن يخفي لعبة سرده؛ لتبدو كأنها مجرد لعبة متخيلة تتعالى على المطابقة للواقع أو المحاكاة لما يجري في هذا الواقع من أحداث، إلا أنه استطاع أن يدخلنا في صميم الواقع وفي صميم إشكالياته الجديدة والحية.. لذلك وجدنا أنفسنا كمتلقين أمام أبطال يقاومون الاحتلال أو أبطال متقنين ينظرون إلى واقع الانتفاضة، ويحللونه أكثر من الخروج إلى الشوارع وإلقاء الحجارة على سيارات الجيش الصهيوني وأفراد، محاولين البحث عن قدرات متزنة فاعلة مبرجة لا راديكالية منسرفة، فد تجلب المعاناة والخسائر أكثر مما تنجز.. وكذلك تصوير أبطال مترددين متشككين بكل ما يدور حولهم، لكنهم لا يملكون دفة الحركة، فيشعرون بأنهم تجاه عالم يتلخص في أنه «طامة وضايعة».. أو تصوير امرأة وقد زادت همومها في عهد الانتفاضة؛ لأنها انتظرت أن تبدل أوضاعها إلى الأفضل معاً هي عليه، لكن الانتفاضة أكدت - من وجهة نظر السرد - هامشيتها وحملتها مزيداً من الاستغلال والإحباط والاستلاب والقتل....

لقد استطاعت النماذج الروائية التي بين أيدينا أن تظهر لنا الشخصية الفلسطينية في زمكانية الانتفاضة، وهي في حالة الانسياق الاختياري أو الإجباري لممارسة واقع الانتفاضة الجديد، ضمن قناعات عسكرية تقود الشعب الفلسطيني بمجملة إلى المقاومة، وتحمل ردة الفعل. وكان على الفرد أن يكون واعياً لما يفعل أو أن يجد نفسه في مهب الريح، لا يعرف ماذا ينبغي عليه أن يتصرف؛ لذلك دخلت الآفاق السياسية ذات الأبعاد التنظيمية إلى المعادلات والعشائر؛ فيقال هؤلاء من فتح، وهؤلاء من حماس، وأولئك من الجبهة الشعبية، أو الديمقراطية أو غيرها. يضاف إلى ذلك وجود تمايز حاد بين شاعرية الانتفاضة في بدايتها العميقة الصلة بالإيجابية وبين مأساوية حركتها وهي تسير نحو النهاية، التي أجهضت في واقعية التفاوض غير المتكافئ!!..

وربما كان هناك إلحاح مادعا الروائي الفلسطيني إلى أن يعيد ترتيب أوراقه بطريقة جديدة مخالفة لكل كتاباته السابقة، فإذا كان في المعاصي يحاول أسطورة اللغة الفدائية في لغة الأدب، فإنه في عهد الانتفاضة بدأ يتحدث عن واقع ممثلي إشكاليات وتناقضات وتشوهات وعالم من «حبص بيصر»، كما يقال في الأمثال الشعبية؛ لذلك كان الروائي بطلاً في نفسه، حيث يعاني مما يحدث حوله ولا يشعر بالأمان. هذا ما نجده في شخصيات روايات: «الجانب الآخر لأرض الميعاد» و«باب الساحة» و«الطريق إلى بير زيت» و«الحواف» والبطل المثقف المتناقص مع الروائي، ليصبح الواقع الذي يسير فيه بطل الانتفاضة أكثر خيالية من الخيال. في حين نجد روايات بداية الانتفاضة مشابهة للقصائد الإيجابية المتفاعلة مع الانتفاضة، مما يجسد وعي الصوت الواحد الشاعري الذي يكتفي بالمدح وتصوير البطل المثالي، كما نلاحظ في روايات «الأمواج البرية» و«الخروج من القمقم» و«الكف تناطح المخرز».

وبما أن الروائي ينتمي إلى عالم ثقافي يفترض أن يكون متميزاً، وأن يكون أكثر من غيره قدرة على ترسيم حركية الناس في زمكانية معينة، فإنه من هذه الناحية حاول قدر الإمكان أن يرسم حركية البطل المثقف المتناقض، الذي يعيش في بعض توجهاته إشكالية الضياع والاعتراب، وهو في الوقت نفسه متعايش مع الوضع العسكري الذي يفرضه الاحتلال على شباب الانتفاضة والشعب الفلسطيني كله.

ما هو موقف المثقف من عالمه؟ من عدوه؟ من نفسه؟ وما يجري أمام عينيه يومياً؟ من المستقبل والمجهول؟

تساؤلات تبدو مهمة لا تحتاج إلى إجابات محددة، ما تناقلته وسائل الإعلام المختلفة عن الانتفاضة الفلسطينية مجسدة أسطوريتها الإيجابية، ينبغي ألا يلغى من أدهاننا فكرة التنوير الإبداعي الذي يفضي إلى أن المبدع هو الأكثر حساسية من غيره تجاه ما يجري حوله في أنساق جوهرية وإنسانية لا خبرية «تظاهرية». وعلى هذا الأساس تصبح إشكاليات الوجود البشري داخل فلسطين المحتلة إشكاليات إبداعية إنسانية، يمكن تأويلها والوثوق بها أكثر من أية أخبار صحفية أو تلفازية أخرى، فما نقوله سحر خليقة - على سبيل المثال

- في رواياتها هو الأساس - في نظري - في بناء عالم حقيقي... وفي المقابل ما تقوله أية صحيفة مؤدجلة قد لا يتجاوز أن يكون عالماً خبرياً فاقداً لمصداقيته.

فالآدب يصبح أكثر واقعية وصدقاً من الصحافة ومما يتناقله الناس... ورغم الفجاعات المتشكلة لدينا أو لدى المتلقي العادي عن كون الآدب بنية تخيلية لا علاقة له بالتوثيق أو بالتاريخ.. إلا أنه من ناحية الإحساس بمصداقية التاريخ يبدو من خلال الرواية أهم من التاريخ نفسه.

تناولت رواية «باب الساحة» اغتراب المرأة من منظور صورة المرأة في الانتفاضة، وما في هذه الصورة من حضور للوعي الثقافي أو غيابه. كما تناولت رواية «الجانب الآخر لأرض الميماء» حضور الانتفاضة بكل إشكالياتها. وقد نجد هيمنة لأساق فكرية مختلفة ومبسقة في رواية «الطريق إلى بير زيت»، وفي رواية «الحواف» متابعة لحركة الأسرة الفلسطينية، ما بين الفلسطيني المنفي في لبنان وفلسطيني الانتفاضة في فلسطين المحتلة... لكننا لا بد أن نجد في كل الروايات ثلاث صور أساسية للشخصية الفلسطينية، وهي: المثقف وما يحمله من وعي تنظيري، والشباب وما يحملونه من وعي راديكالي عسكري، والعملاء والانتهازيون وما يحملونه من معوقات وإبتذال... ويبقى المثقف هو الذي يفضي إلى عقلية رؤية المبدع الإستراتيجية في مقابل وعي الشاب الذي يفضي إلى عقلية المقاومة بالحجر والترصد والانتشاء والإدارة العسكرية لواقع الناس اليومي التكتيكي دون أن يحمل هذا الوعي إستراتيجية مستقبلية محددة الأهداف.

ولعل إشكالية التعامل مع الاحتلال، وما يحيط بها من شكوك وحقائق، تعد من أهم إشكاليات السرد، مما يعمق من حدة الصراع بين الفلسطينيين أنفسهم كحالة من حالات الخلاف الثقافي والسياسي ذات الأثر السيئ. فإذا كانت التأثيرات في الاحتلال محدودة من خلال ممارسة أفعال إزعاجية وإرهاقة، فإن ردوده كسلطة فعية استبدادية كانت قاسية، وظهرت آثارها من خلال التضحيات الكثيرة كالشهداء والجرحى وتدمير القاعدة الإنسانية والحضارية. وكذلك من خلال بذر بذور الفتنة بين الصف الفلسطيني المقاوم، بواسطة توليد فقدان الثقة، بل انعدامها في بعض الأحيان بين الأحزاب والتنظيمات والهيكليات

الاجتماعية والثقافية والسياسية المختلفة.. فأنكل ينهم الكل (والعظماء هم الذين تخلو سرائرهم من الشكوك)، ويصبح الوعي الثقافي وعياً مدمراً..

كيف جاءت الانتفاضة في رواية الانتفاضة؟.. ربما تكون هذه هي المقاربة الأساسية في متن هذه الدراسة، رغم كونها من أهم إشكاليات الرواية الفلسطينية تعقيداً، ولكن لا بد من اختزال فضاءات الروايات ورؤاياتها؛ لأجل الوصول إلى بنيات تركيبية تشكل علامات مهمة في المبنى والمعنى الخاص برواية الانتفاضة، التي يفترض بها أن تكون مفارقة إلى حد ما للرواية الأخرى، التي لا تحدد الانتفاضة مقصدية من مقصدياتها.

من فوضى ما سبق، يمكن التأشير إلى عدة ملحوظات مهمة بخصوص ذاتيات الانتفاضة من جهة؛ وخطابها الروائي الفني من جهة أخرى:

1. مارس الناس العاديون الانتفاضة بكل روح المقاومة الإيجابية، وقد ضحوا بمصالحهم وأرواحهم وهم يمارسون هذا الفعل الثوري الإنساني، سواء أكانوا مقتنعين بذلك أم مجبرين عليه.. لكنهم كانوا يدركون أنهم يسيرون إلى نهاية تحمل بعض ملامح اليأس؛ لأن الحجر الفلسطيني - مهما كانت قوته - لن يتصر على البندقية، وبخاصة في حال غياب الظهير الخارجي الفعلي لا العاطفي للفلسطينيين في مقاومتهم للاحتلال الصهيوني.

2. كان الوعي الثقافي الفلسطيني متيقناً من أن إنجازية الانتفاضة الفلسطينية منسحب في المحصلة في مصلحة مشاريع النسوية العربية مع الاحتلال الصهيوني، وهي النسوية التي دخلتها السياسة العربية فعلياً في بداية التسعينيات في عام 1993، بعد عدة حلقات من الشهيد لذلك بدءاً من حرب تشرين في عام 1973، ومروراً بكامب ديفيد في عام 1978، واجتياح جنوب لبنان في عام 1982، وغزو الكويت في عام 1990، والحرب على العراق (حرب الخليج الثانية) في عام 1991، وانتهيار الصف العربي إلى الهاوية التي تعترف بكابوس الاحتلال الصهيوني في فلسطين..

3. من خلال التداخل بين السياسي والثقافي، جاءت بنيات الخطاب الروائي محملة

بالفاعلية الجماهيرية والضياح والاعترايب، ومن ثم فإن السير نحو التسوية يعدّ مصيراً
مأساوياً للأجيال القادمة، إن لم تقف في صف الصمود والتصدي، والعمل على
إرباك الاحتلال الصهيوني لإنهاء وجوده..

4. إن الرواية هي الأقدر من غيرها في التعبير عن شمولية المرحلة الشعبية قياساً إلى الشعر
أو القصة القصيرة - على سبيل المثال. فإذا كان الشعر قد فعلت شاعرية الانتفاضة؛
فإن الرواية قد فعلت الجانب الشعري، وفي الوقت نفسه جاءت محملة بالمعاناة
والضياح والمآسي التي عاناها الفلسطيني من الانتفاضة أيضاً؛ حيث أوجدت في
المجتمع الفلسطيني التراجع العلمي والاقتصادي والمؤسساتي والاجتماعي لدى
الفلسطينيين؛ لذلك يصدق على الانتفاضة قول فيصل دراج بأنها ذات «قلب أبيض
وملايس سوداء»⁽¹⁾. وفي الصفحات الآتية، سنحاول رسم خريطة السواد والبياض
في رواية الانتفاضة، أو في أهم نماذج هذه الرواية تحديداً.

ولعل هذه الكتابة لا تعني من قريب أو من بعيد أية علاقة متقصدة بين وعي القارئ
وفضاءات النصوص.. وكل ما يسعى إليه المثقفي أو الدارس هو استقراء بعض توجهات
الخطاب الروائي، وهو يعبر عن الانتفاضة وثقافة الانتفاضة وإشكالياتها المحورية.. لذلك
ما يرسم هنا هو استنتاج أو استقراء من الخطابات الروائية نفسها، لا من عقلية القراءة أو من
إسقاطاتها النسبية أو من طريقتها في لوي أعناق النصوص.. إذا تبادرت هذه الفنون إلى
بعض المثقفين.. فإن كل ما هو هنا مستل من لغة الروايات ومن مسؤولياتها في التعبير عن
فضاءاتها الواقعية والمثخلة.

2- الأمواج البرية

(دولة غرفة العناية المركزة.. والطفل الذي لا يموت برصاصة واحدة)

«نظل على أرضنا من حصي أرضنا، من ثغوب الغيوم، نطل على أرضنا، من
كلام النجوم. نطل على أرضنا من هواء البحيرات، من زغب الذرة الهش،

(1) فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، ص 253.

من زهرة القبر، من ورق الحور، من كل شيء يحاصرهم أبها البيض، موتى يموتون، موتى يعيشون، موتى يعودون، موتى يبسون بالسر فلتهملوا الأرض حتى تقول الحقيقة كل الحقيقة، عتكم وغنا.. وغنا وعتكم! (1).

تقدم رواية «الأمواج البرية» (1989) لإبراهيم نصر الله صوراً متعددة لحال الفلسطيني قبل الانتفاضة، فقد كتب على الغلاف أنها رواية «نبوءة حقيقية عن الانتفاضة». وقد قسمت الرواية إلى سبع وعشرين لوحة، حملت كل لوحة عنواناً خاصاً، ما يؤكد أن الكتابة في الرواية تحمل نداءً في الأجناس؛ لتصبح من منظور الناشر: «كتابة فريدة في لغتنا العربية، مال الكاتب فيها إلى المسرح، وأخذ منه؛ ومال إلى السينما وأخذ منها، ومال إلى الشعر والأغنية، وصهر كل ذلك في عمل فني ذي ملامح خاصة ومذاق خاص وجري، على أكثر من مستوى في بنية أشبه ما تكون بتلاحق الأمواج وانفعاها» (2).

تبدأ الرواية من الجسر المعفام على نهر الأردن الحد الطبيعي بين فلسطين والأردن، حيث تعيد هذه البداية إلى الأذهان الحقيقة الوحيدة التي تجعل الفلسطيني يتشبث بأرضه: «يتوقف البحري الآن وسط حشد من كل الأعمار.. وجوه متشابهة كأنها قدت من جنح زيثونة واحدة.. وجوه تشبه مدناً لم يرها.. مدناً لا ينام موجها.. ولا تنطق زرقه سواحلها» (3). ويشكل البحري كشخصية ممتدة في ثلاثة أجيال؛ فهو طفل استشهد خاله «البحري» في فلسطين، الذي سماه أبوه البحري من أجل أن يرى البحر والبيت الذي خرج منه أبوه إثر هزيمة 1948، وهو أيضاً شاب فنان أو شاعر يعود إلى الوطن ليلتقي بالبحر والانتفاضة.

تضمن الرواية منذ بدايتها عبر ثلاثة أجيال: البحري الأب والبحري الابن والبحري الحفيد.. وبذلك نجد أنفسنا أمام أزمنة مفتوحة، يتداخل فيها وعي تسميات البحري بين البحري الشهيد والبحري الطفل والبحري الشاعر.. في مقابل أن يمثل الأخير «شلومو»

(1) محمود درويش: أحد عشر كوكباً دار الجديد، بيروت، 1999، ص 49-50.

(2) إبراهيم نصر الله: «الأمواج البرية»، دار الشروق، عمان، 1989، الغلاف.

(3) م.ن، ص 6.

صورة الاحتلال الصهيوني في كل وجوه واحتمالات مصيره القائم على القمع والقتل والتدمير والأكذوبة.. «جنود يوزعون الشنائع بلكانات.. عربية وإنجليزية وألمانية وروسية و.. وتوحدهم لغة القتل»⁽¹⁾.

تجدد البحري الشاعر الشاب يتعجب من أمه التي لاتزال تمتلك قدرة كبيرة على تطريز الأزهار على ثوبها، رغم وقوعها تحت طائلة خمس حروب وثلاثين مجزرة.. ويواجه البحري الشاب خلال زيارته لوطنه عدوه شلومو، الذي ما أن يراه حتى يتبادلا نظرات ثابتة، ثم يجري الحوار بينهما بأسلوب يكشف عن تجدد البحري الإنسان واستمرارية القمع والقتل لدى شلومو:

«الجندي: ألم أقتلك في مظاهرة قبل عامين في مخيم الدهيشة؟

البحري أظن أنك قتلتي فعلاً، ولكن لم يحدث ذلك في الدهيشة كان قبل ذلك بزمان طويل..

الجندي: أين؟

البحري: في كفر قاسم.

الجندي: ولكنني.. ولكنني لم أكن هناك.

البحري: عجيب.. إنك تشبه كثيراً، ولكن يخلق من الشبه مليونين!!!»⁽²⁾.

هنا يتغير المثل الشعبي «يخلق من الشبه أربعين» ليصبح مليونين، مؤكداً المثل الجديد التشابه الفعلي بين الجنود الإسرائيليين وهم يمارسون القتل. بل إن المأزق الخطر الذي يلاحق الجندي الإسرائيلي يكمن في توهمه بأنه لم يقتل الفلسطينيين كلهم في عام 1948، يقول والد شلومو: «كان يجب أن نقضي عليهم كلهم عام 48 (...). كان يجب أن نبيدهم منذ ذلك الوقت»⁽³⁾.

فالإبادة تعني البحث عن التخلص من الخوف المستمر الذي يشعر به الجندي حيال العربي الفلسطيني الذي يتجسد في الحجر أو السكين السلاحين البسيطين قياماً إلى الهالة

(1) الأنوار (البريد) ص 7.

(2) م. ن. ص 14.

(3) م. ن. ص 15.

الأمنية التي يحيط بها هذا الجندي نفسه.. فالجسر الواقع بين الأردن وفلسطين الذي يعبر منه الفلسطينيون إلى وطنهم لزيارته أو عودة من الخارج مجهز بشبكة معدات أمنية معقدة، مما جعل الصية تقول لابنها الرضيع الذي تلقنه وعي المستقبل: «كأن دولتهم تعيش في غرفة العناية المركزة.. محاطة بكل هذه الأجهزة.. يخافون إذا تعطل أحدها أن تفرط ولحلها شبيهة حاضنة أطفال الخداج البلاستيكية»⁽¹⁾.

وتحرص الرواية على المزج بين الشعر والحوار في بنيتها الأساسية؛ لتؤدي الأغاني والأنشيد فيها دلالات إنحائية ورمزية عميقة؛ فمقابل الجملة ذات الدلالة الفاعلة التي تصدر عن المعجوز أم محمد: «جميل أنهم يحسبون الحساب حتى لأحديتنا»⁽²⁾، تأتي اللغة الشعرية مبتلئة بوعي الخطورة التي يراها فينا عدونا:

«هنا الشباب عنوان خطر

والطفولة خطر

وأثواب الأمهات كذلك

ويطونهن محشوة بالخطر»⁽³⁾.

يكتف الحوار بين البحري وعدوه الصهيوني رؤى التضاد المصيري وأبعاد الصراع التراجيدية بين نفسيتي الحجر المنطاول والحديد المنهار.. فالحجر يصبح وسيلة مقاومة مخيفة تغلب على الأسلحة الفتاكة «فأطفال الأريحي عندما افتقدوا أسلحتهم اهتموا ببساطة إلى أن السلاح الذي لا يمكن أن يزول أو يتزع هو الحجارة»⁽⁴⁾، ومن هنا يصبح التساؤل مهماً عندما يتعلق بنهاية ما للعدو الذي يحاصر نفسه بدفاعاته الرهيبة، ليصبح موحشاً في داخله: «إلى أي مدى يستطيع أن يقبع في داخل ذاته الموحشة. وحدها البندقية

(1) الأمواج الزرية، ص 27.

(2) م.ن.، ص 28.

(3) م.ن.، ص 28.

(4) م.ن.، ص 33.

مؤنسته»⁽¹⁾، فالبحري مؤمن بأن كل الأشياء التي في وطنه المحتمل هي له؛ لأنها لا يمكن أن تعيش بدونه:

امتداد الشوارع لي
الحكايات هذا الهديل السطوح
الغناء.. الصدى والمدى: منزلي
رايتي: جيهتي
وأنا: جبلي
والعصافير.. زيتون هذي التلال
المصاييح والميجنا: رسلي
خطلوتي: الأرض
والشهاد: معقلي»⁽²⁾.

يظهر شلومو بكل الوجوه لأصطياد البحري الذي يبدو عصبياً على الاصطياد؛ لأنه هو الآخر صياد ومقنن، في حين تعود كل وجوه شلومو إلى بؤرة واحدة هي القتل: «لهذا الجندي مهمة واحدة هي القتل»⁽³⁾. ويشارك هذا الجندي في مهمة القتل الكلب راصبو الذي حكم عليه بالموت لعضه سبعة يهود، ثم يعفى عنه بشرط وحيد وهو أن يدخل سلك الجندي ليعخدم في الضفة الغربية و قطاع غزة؛ ليعض الطفل الفلسطيني الذي يحمل راية المواجهة العنيفة بحثاً عن مشروعية حربيته، مما يجعله أعجوبة حتى في الطريقة التي يستشهد بها: «فالجندي الإسرائيلي حين يوجه مدفعه إلى صدر طفل لا يطلق رصاصة واحدة أبداً.. دائماً يطلق صلية كاملة.. كأنه يخشى أن يترك للصغير قبضة هواء أو حياة يستطيع من خلالها قبل استشهاده أن يطر الجندي بوابل من القذائف أو الحجارة.. أو نظرات التحدي.. لا فرق، لا أحد يموت هنا برصاصة واحدة»⁽⁴⁾.

(1) الأمواج البرية، ص 37.

(2) م.ن.، ص 37.

(3) م.ن.، ص 39.

(4) م.ن.، ص 59.

وفي ضوء ذلك، نتحقق فاعلية علاقة العربي الفلسطيني بالمكان الذي يجسد وطنه؛ ليصبح المخيم «عصفوراً بعد بأغنية»⁽¹⁾، و«عيال بتحني ليضم المدينة برفق»⁽²⁾. و«رام الله تنفتح كزهرة جبلية وسط ضباب الصباح»⁽³⁾. فالمكان الفلسطيني يجسد إنسانية خاصة وهو يتفاعل مع أبنائه وجذوره العربية الفلسطينية.

في حين يصبح المكان نفسه بالنسبة إلى العدو حالة من الغموض الذي يتولد منها الخوف في كل لحظة: «مخيم الجلزون مساحة جائرة دائماً للعرس أو للمظاهرة... ظاهر.. ومختف.. لا يستطيع الجندي أن يدرك سره، يشكر طرفاً جديدة لوضوح غامض.. لا تحيط به عين البندقيّة»⁽⁴⁾. وبذلك يصبح المخيم مشابهاً للقبر في وعي الجندي ليل نهار: «الجندي: قلت لك أنا لا أحب النهار هنا. شلومو: وأنا قلت لك: أنا لا أحب الليل»⁽⁵⁾.

لا يجد الاحتلال سوى إمكانيات تعميق درجة الجنون لديه في ظلمة القمع على نحو نجد فيه المحقق الواهم يسعى إلى القبض على إيقاعات العود الذي يحمله البحري، وعندما يفشل في القبض على بعض الإيقاعات، لا يجد أمامه إلا أن يدمر العود نفسه، وما أن يدمره حتى يجد الإيقاعات قد امتلأت بها الشوارع: «الناس يعبرون الشوارع.. الإيقاع اليومي المعتاد.. ولكن الصوت يحيي عالياً.. تنصفح المحقق وجوههم.. قاماتهم.. حركة شفاههم.. ولكن الأغنية الطالعة من بين أضلعهم تتواصل.. وتتواصل الغناء»⁽⁶⁾. وهنا تتجسد إيقاعية الاحتفال بتواصل الكفاح من خلال حركة الناس حتى في مستوى المعيشي في يومهم المألوف؛ إذ لا بد أن يحمل هذا المألوف في النهاية المصير النهائي لانزياح الآخر وهزيمته.

ومع تعميق مسألة القمع الذي يمارسه الاحتلال الصهيوني، تتعمق مأساة الاحتلال

(1) الأمواج الزينة، ص 59.

(2) م. ن.، ص 69.

(3) م. ن.، ص 111.

(4) م. ن.، ص 59.

(5) م. ن.، ص 63.

(6) م. ن.، ص 84.

نفسه، حيث يتحول شلومو إلى مجنون واهم، يجد نفسه يطلق النار على الوهم بعد أن يتخيل نفسه في مواجهة مع من قتلهم من الفلسطينيين قبل سنوات، حيث وجه الفلسطيني المتكرر: «وحده كان النصل يبرق وتتقاطع فيه الشوارع ووجوه الناس.. وفجأة رأيتهم كلهم يتحسون في لحمي (...) كان يجب علي أن أطلق النار على الوهم وأمحو الشارع»⁽¹⁾.

وهنا تصبح فاعلية المؤسسة العسكرية خائبة كما تظهر في نفسية الحاكم العسكري من خلال مونولوج داخلي، يصور عجزه واغترابه: «أي حصاد من الخيبة هذا الذي نجنيه. أين يمكن أن أرسل شلومو الآن؟ أي جنود هؤلاء الذين أحارب بهم أناساً عزلاً ويعودون لي بالهزيمة (...) مهزلة.. مهزلة..»⁽²⁾.

ومقابل هذا العجز والاغتراب الذي تعانيه مؤسسة الاحتلال الصهيوني يصل مشروع البحري الغنائي إلى قمته، وهو يتخذ وصية والده التي تنص على أن يصل إلى شاطئ عكا ويلتقي بأموج البحر ليقبلها.. وما أن يشهر شلومو سلاحه ويطلق النار، ليمنحه من الوصول إلى الموجة، حتى يتحول الواقع الفلسطيني بطريقة شاعرية إلى بحرين كثيرين: «رصاص باتجاه البحري.. بحريون كثيرون يخرجون من مخيم جباليا.. تنفذ في شلومو شهوة الدم.. الآن يستطيع أن يحصدهم كلهم.. وفجأة يترع بحريون في مظاهرة من خلفه.. من مخيم بلاطة.. وثالثة من أم الفحم.. ورابعة من الناصرة.. شلومو يرتبك.. فجأة يلقي سلاحه ويبدأ باليكاء.. البحريون يتقدمون من كل الجهات، ثل أيبب... مظاهرة كبرى... ترفع شعاراً.. السلام الآن.. والد شلومو في مقدمة المظاهرة !!!»⁽³⁾.

هذا هو الحلم الشاعري للتحول الذي تقصدت هذه الرواية أن تفعله في مواجهة الاحتلال الصهيوني بوعي انتفاضة شعبية عامة، يندمج فيها بعض اليهود المعادين للصهيونية. وإذا كان مثل هذا التوجه الشاعري «الطوباوي» قد أشعر بأهمية وجود انتفاضة داخل فلسطين المحتلة، فإنه بكل تأكيد ليس المسألة الحاسمة في حسم الصراع بين النقيضين؟

(1) الأمواج البرية، ص 86.

(2) م.ن، ص ص 95-96.

(3) م.ن، ص 113.

لذلك لا تنتهي الرواية بمثل هذا التوجه، وإنما يؤكد الكاتب في الصفحات الأخيرة شيئين مهمين، يجب فهمهما والتعامل معهما بجدية:

الأول: أن الاحتلال الصهيوني يشعر أنه دائماً في حالة مواجهة مع الماضي الذي يقفز إليه في أي مشروع مستقبلي، وذلك لكون الماضي بالنسبة إلى الفلسطيني هو المستقبل، وهذا ما أقره إميل حبيبي في «السداسية». يقول أحد مسؤولي الاحتلال في «الأمواج البرية»: «إن ما نتجاوزُه يعود ويتجاوزنا من جديد... نحن طوال أربعين عاماً، لم نستطع أن نطوي صفحة واحدة... فمذبحة دير ياسين تعود ثانية.. تفقز فإذا بها أمامنا. ومعارك 1948 تعود ونخوضها من جديد... كفرقاسم 1956 صبرا وشاتيلا.. بيروت أكاد أجنأ بها السادة.. نحن لا نستطيع تصفية حسابنا مع الماضي.. كأن كل معاركنا التي خضناها وهم ليس إلا»⁽¹⁾.

والثاني: أن سلطات الاحتلال بحاجة دائمة إلى احتلال الأرض الفلسطينية المحتلة، وهذا الشعار ينهي به السارد روايته بعد أن يظهر السلطة الصهيونية في عدة أشخاص هم كلهم وجه شارون، يقول الأول: «رأينا أن الحل الوحيد يكمن في إعادة احتلال المدن المحتلة»⁽²⁾. ويصفق الآخرون له أو لقرارهم بالتحديد. وهنا تصبح مسألة المقاومة اليومية إضافة إلى استحضار الماضي من وجهة نظر الرواية مسألة مهمة، قد تفضي في نهاية المطاف إلى ما يشبه المعجزات، حيث يلقي الجندي الإسرائيلي بندقيته؛ ليمارس البكاء على حاله المبتدلة! أو على مصيره الذي تقضاه في امتطاء الحديث، مما بعيد إلى الأذهان قصيدة محمود درويش «عابرون في كلام غابر» التي توشح إلى أن مسألة التحول مسألة وقت ضمن متغيرات جذرية.

إن رواية «الأمواج البرية» ليست رواية بالمفهوم الجدلي لهذا المصطلح... وإنما يمكن القول إنها نص له طبيعة روائية، ويركز على إشكاليتين: إحداهما: المحافظة على شعورية اللغة المليئة بكثافة الصراع ونوثراته... وأخرها: تفعيل الصباغات الترميزية من خلال حركتي البحري وشلومو اللذين تصلان في المحصلة إلى تجسيد «البحري»، من خلال فاعلية الموج

(1) الأمواج البرية، ص 121.

(2) م. ن.، ص 123.

والالتصاق بالأرض/ الوطن، وإلى نهيمش شلومو من خلال تحوله إلى الوهم والافتراء الميكاني.. وما رؤية الانتفاضة سوى محاولة لترسيم هاتين التيمتين في إطار يشكل وجوداً شعرياً وإنسانياً، يحاول الخروج من مأزق الاحتلال، وما يفرضه من صباغات غريبة على أرض لا يملكها وعلى إنسان عربي فلسطيني لا يمكن القضاء عليه بمثل تلك التصورات الواهمة التي تُفعل القتل الجماعي!! وديمومة القمع والطرْد!!

وبذلك تقدم الرواية صورة شاعرية تمتلك بعض مقومات السردية عن علاقتي كل من البحري وشلومو بالأرض، ومن خلال هذه الصورة يتجلى وعي الكتابة المتفائلة والمؤمنة - إلى حد كبير - بالمعصير النهائي لزوال الاحتلال الصهيوني، دون إغفال أهمية الدور الإنساني الذي قد يمتلكه بعض اليهود نجاء دولتهم العنصرية، ومن ذلك ثورة والد شلومو الذي كان صهيونياً متعصباً، ثم تحول إلى الثورة على ابنه الصهيوني... كما تنور حركة «السلام الآن» كحركة ديوقراطية تؤمن بحقوق الفلسطينيين الشرعية في مواجهة العنصرية الصهيونية المتمثلة في سلطة الاحتلال العسكرية التي تسلب أرواح شعبنا وحقوقه.

تعد رواية «الأمواج البرية» ذات مساحة انتقالية مهمة بين شاعرية إبراهيم نصر الله المتمثلة في عدة دواوين وسردياته التي توشح بعلامات مهمة في فضاء الرواية الفلسطينية، وهي «براري الحمى» و«عوا» و«مجرد 2 فقط» و«طيور الحذر» في زمكانية كتابة هذه المقاربة.

إن مقاييس الرواية الجوهريّة قد لا تتوافر في «الأمواج البرية»، ولعل العنوان الفرعي المثبت عليها «مقدمات في سيناريو الانتفاضة» خير ما يوصف به هذا الخطاب الذي تتداخل فيه النصوص، كما هو واضح في بداية هذه المقاربة.. لذلك خير ما يوصف به هذا الخطاب هو أنه نص يحتوي عدة نصوص؛ تتداخل فيه لتؤدي إيقاعاً شعرياً، يمتلك غنائية حارة في تفعيل صراخ الفلسطيني مع عدوه الصهيوني؛ لتوليد الدلالات العجيبة المتولدة من أحادية صوت السارد/ الشاعر.

ونتيجة لكون إبراهيم نصر الله قد كتب عن الاحتلال الصهيوني لفلسطين من خارج فلسطين المحتلة، ومن خلال وعي ثقافي عميق نجاء الوطن الذي عاد إليه زائراً؛ فإن كتابته

جاءت محملة بالشعري التفاضلي دون المأساوي الواقعي؛ لذلك غابت السلبية التي يمكن أن توجد في مستويات نقد الذات الفلسطينية.

بل إن الإيديولوجيا لعبت دورها، وبخاصة في جانب إدخال كيان الاحتلال في الانتفاضة، من خلال ثورين يهود ينتفضون على سلطة الاحتلال الصهيوني، التي لا تمنح الفلسطينيين حق تقرير مصيرهم.. ومثل هذا الوعي يقف طوباً وبأياً مهما كانت درجة واقعيته... وستبقى مقاربة هذه الرواية/ أو النص المفتوح ذات آلية شاعرية تجريدية أكثر من كونها تنتمي إلى العالم السردى المليء بالحوارات وتعددية الرؤى ونثرات الشوارع العامة؛ إضافة إلى واقعية الحركة الجدلية للصراع بين المتناقضين.. ويبدو أن هذا الخطاب المفتوح يعدّ من أهم الخطابات تفعيلاً للرؤية الشعرية في التفاعل مع القضية الفلسطينية الباحثة عن حل بلغني الاحتلال أو يهشمه.

3- «الخروج من القمقم»: أنشودة المارد الشعبي

(تكاد روايات الأرض المحتلة أن تتحول إلى أناشيد في حب الأرض والارتباط بها، كلاً وأجزاء، حتى لا تتحول الأرض وأصحابها إلى مجرد ذكرى، كما يريد العدو)⁽¹⁾.

على غرار التحولات التي صورها غسان كنفاني في روايته «أم سعد» (1969)، حيث عبرت عن انطلاق الثورة الفلسطينية في الستينيات، نجىء صياغة التحولات في رواية «الخروج من القمقم» (1992) لعمر حمش، مصورة انطلاق الانتفاضة الفلسطينية في الثمانينيات، الانطلاقة التي تشكل من خلال العنوان في كونها انطلاقاً من القمقم، مما يعيد إلى الأذهان حكاية المارد المسجون في القمقم، كما جاءت في «ألف ليلة وليلة» أو في الحكايات الشعبية عموماً.

المخميم هو فضاء الانطلاقة كما كان فضاء الانطلاقة في رواية أم سعد... والشخصيات

(1) وليد أبو بكر: الواقع والتحدى في رواية الأرض المحتلة، دائرة الثقافة والإعلام م.ت، بيروت، 1988، ص 84.

المركزية متشابهة، بل إن لفظي السعد والسعيد من أهم التسميات: اسم الابن سعيد، والاب أبو سعيد إبراهيم نوار اللوز، والأم أم سعيد، وأستاذ المدرسة اسمه بشار أبو السعد وهو صديق سعيد، وكذلك لهما صديق ثالث اسمه غلاب أبو النور، إضافة إلى زوجة سعيد «حنان» التي تأخذ هذا الدور بكل أبعاده الحميمة.

تحمل هذه التسميات إشارات صريحة إلى كون التغيير أو الولادة التي حققتها الانتفاضة، جاءت عميقة الصلة بأحداث ومفاهيم مهمة، تفضي إلى السعادة التي صورها غسان كنفاني في حياة المخيم بعد انطلاق الثورة في ستينيات القرن الماضي.

بل إن أهم تسميتين دالتين سلباً على حال المخيم قبل الانتفاضة: تكمان في شخصيتين ارتبطتا بحمارين لنقل الطحين من وكالة الغوث إلى بيوت الناس.. وهما «عواجا» و«شتيوا»، وهما من العوج (أو العرج حيث عواجا عرج) ومن الشتاء زمن الشقاء في المخيم.

أما ارتباط عواجا وشتيوا بالحمارين فهذا يأتي انطلاقاً من ربط الاحتلال الصهيوني بين العربي وحماره، حيث كانت هناك استعارات دائمة من قبل جنود الاحتلال، تدفع العربي الفلسطيني - حتى يتجنّب من عقاب الجنود الصهاينة - إلى أن يقبل مؤخرة حماره أو أن يقول بصوت مرتفع: «أنا عربي أنا حمار». هذه هي تصرفات قبضة الكيان الصهيوني الحديدية على رقاب الناس: «القبضة الحديدية وحش همجي يقبض على المخيم (...)»⁽¹⁾ تقبض على شتيوا صاحب الصدر العريض، تجعله يوس مؤخرة حماره، تقول: يا حمار يوس مؤخرة الحمار. وتقهقه القبضة⁽²⁾.

لكن انطلاق الانتفاضة الفلسطينية نجح، رداً على سياسة القبضة الحديدية التي قررت سلطات الاحتلال تطبيقها في الضفة والقطاع، مما يشكل لدى الناس سخرية سوداء عما هم فيه، عندما يتصورون متفكرين بأن الاحتلال يتصور الفلسطينيين قبل الانتفاضة كانوا في الماضي في ظل القبضة العجيبة: «قال العجوز: يعني كانوا يقبضون علينا بيد من عجين، والآن سيقبضون بيد من حديد». قال اشتيوا: عشنا وسمعنا يا حيايب. علّق عواجا: ملعون أبوه. قالت أم سعيد: متى كانت قبضتهم خفيفة»⁽³⁾.

(1) عمر حمش: الخروج من التقييد، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1992، ص 44.

(2) م. ن. د.، ص 31.

إنّ ما قبل الانتفاضة يجسد المأساة من منظور السرد، سواء من خلال شخصية إبراهيم أبو اللوز الذي يرى صورة الموت كريبة، وقد ففز عمره إلى المائة، وهو يرى الأمور باقية على حالها، في حين يتوقع ألا يحمل معه إلى القبر غير الهزائم وضياح الوطن، بعد أن طرد من شمال فلسطين؛ ليمسي لاجئاً في غزة المحتلة أيضاً.

أما ابنه سعيد الذي لم يجد له عملاً يأكل منه خبزاً إلا في بناء المستوطنات الصهيونية، فإنه كان يعيش مرارة الذل، وهو يجد حياة المخيم الميثلة في مقابل العمائر القارئة التي يسهم في بنائها رغباً عن أنه للمهاجرين الصهاينة: «اليوم أنمنا العمارة، أصبحت جاهزة لإسكان الجدد. ويلوي عنقه ضجراً. يكمل: رفعتها طوبة طوبة، أعليناها لتناطح السحاب. يزود لقمته ويعقب صقلناها نظفناها كأنها لنا، كأن أولادنا سيحفظون بدفء شتائها أو تهوية صيفها (...) لم أسمع من قبل عن قوم ينون على تراثهم مجتمعاً للمخيم»⁽¹⁾. ثم تكون نهاية سعيد الموت عندما يسقط مع الطوب عن ظهر إحدى عمائر هذه المستوطنات التي أشعته بالذل في بحثه عن لقمة عيشه.

نتلخص حال الناس عموماً في المخيم في قضائية الشقاء، وفي التدافع على وكالة غوث اللاجئين لتسلم المساعدات التي تحمل هي الأخرى أبعاد الذل والمهانة: «يتزاحمون في الدور حفاة يتدافعون يشهرون بطاقات بيضاء مقسمة خانات بعدد أيام الشهر»⁽²⁾. من الواقع السابق، تتولد الانتفاضة الفلسطينية في صورة مشابهة للأسطورة، سواء من خلال الاحتفالية الخاصة التي يوليها السارد لبطل الانتفاضة منذ ولادته وهو الزعي بن سعيد، الذي رأى أبوه - قبل موته - أنه سيكون امتداد المتجذر في الأرض؛ يقول أبوه لصديقه «هذا الزعي وريثي يا بشار.. امتدادي في الأرض»⁽³⁾.

وإذا كان جيل الجد (إبراهيم نوار اللوز) يمثل مأساة آثار الهزيمة الأولى في عام 1948، فإن جيل الأبناء سعيد وبشار وغلاب هو جيل التيشير والإرهابيات التي تشكلت في فلسطين

(1) الخروج من القمم، ص 13.

(2) م. ن.، ص 18.

(3) م. ن.، ص 26.

المحتلة من خلال فاعلية البيانات السياسية والثقافية الوطني.. ثم يجيء جيل الأحفاد الذي يمثله الزعبي بن سعيد بن إبراهيم وصديقه الشولي وبقية أولاد المدرسة؛ يمارسوا الوعي المختزن عبر قيادة الانتفاضة الشعبية وتشكيل بنيتها الفاعلة في مواجهة الاحتلال.

يبدو اختيار التسميتين كان موفقاً، حيث معنى الزعبي هو السيل الجارف، ومعنى الشولي هو قوة الضرب أو الطعن.. وهنا تكمن المفارقة بين هاتين التسميتين وتسميتي عواجا وشتيوا السليتين، كما أشرت سابقاً..

فمنذ صغر الزعبي وهو يتلفع بلغاء أسطوري: «راح سعيد وبقي الزعبي يكبر ينمو أو ينسطى.. خرج من اللفة ليحبو يقف ليرمح بياطح الأولاد يطحهم يقتلهم وينسى أن يأسرهم»⁽¹⁾، إنه يمارس معهم لعبة عرب ويهود.. هو عربي والشولي عدوه (الصهيوني).

ثم تتحقق الانتفاضة الفلسطينية، ويخرج المخيم من القمقم... الكل يخرج بقيادة بشار أبو السعد ممثلاً عن الأبناء والزعبي ممثلاً عن الأحفاد، ويكون الشيخ إبراهيم رهين شيخوخته يردد دائماً: «الله يلعن أبو الكبر».. لكن الموت بالنسبة إليه لم يعد مكروهاً، كما كان حاله قبل الانتفاضة؛ إنه غداً محبوباً إلى نفسه، حيث يتمثل ذلك في تكرار وعي الشهادة ومطالبة رضوان ملك الجنة أن يفتح أبوابها للشهداء: «يا رضوان افتح باب الجنة لاستقبال الشهداء»⁽²⁾.

تخرج أم الزعبي (حنان الأرملة الشابة) من قمقمها، بعد أن تلهب مشاعر الأولاد بزغاريدها: «خرجت من قمقمها كسرتة فوق العربة المدرعة.. حولته حجارة تنطأير من قلبها المكسور (...) نظير تقفز بجوار السلك.. من خبا هذه الجراءة؟ من حجر عليها لسنين؟ تعيد الهتاف تشترك في الغزل الموسيقي الهادر - مات عهد الخوف مات»⁽³⁾.

كذلك يحدث التحول الكبير عن طريق حدوث التغيرات الإيجابية الفاعلة في حياة بطل الانتفاضة الذي يخرج من ثوب طفولته مقنعاً بمصير الرجولة.. يصبح الزعبي معلماً:

(1) الخروج من القمقم، ص 26.

(2) م. ن. ص 55.

(3) م. ن. ص 61، ص 65.

«لم يعد تلميذاً خلف المنعد. يخرج إلى السبورة، يعين بإصبعه موقع خريطة الوطن»⁽¹⁾. ثم يتحول إلى حالة من الغرائبية وهو يمارس قيادة المتظاهرين: «كان شعر الزعبي قد وقف أشواكاً، عيناه تسمرتا في الطريق، جلده خف أحس كالطائر.. سافاء تحركنا في المقدمة بثبات، ذراعاه قبضتا على العلم. فمه هدر بصوت غاضب: ما بدنا طحين.. بدنا قنابل»⁽²⁾.

وفي الانتفاضة، أمست حال جنود الاحتلال الصهيوني مضحكة، وهي تدل على جبنهم ورعيتهم، كما يظهر في هذه الصورة الرمزية: «شمشون الجبار يرمح أمام الزعبي (...) هربوا مثل النسوان، بل حنان أشجع منهم.. الجيش الذي لا يقهر.. السوبرمان ساكن المدرعة.. ذوو الهراوات التي تكسر الأطراف.. هرب سكان التكنة أصحاب القبضة»⁽³⁾.

ومع فاعلية التحول الثوري التي أصابت المخيم يصبح للشقاء معنى جديد إيجابي في حياة الناس: «كانون ليس على حاله المعهود. كانوا في العادة يأتي ليطبق ليمسك بتلابيب الأكواخ يغمرها ويتركها تنن مذبوحة في نلاجة تدعى الشتاء (...) لكن كانوا هذا العام لم يبدأ صولته. قال الناس جاء كانون ولم يأت الشتاء»⁽⁴⁾.

وكذلك تتحول اللغة السردية من بنية لغة الهزيمة التي هيمنت في بداية الرواية، حيث سيطرت صورة الحمار على قضاء المخيم، إلى لغة شعاعية ووطنية مكثفة مليئة بالدلالات على نحو: اطلع اطلع اطلع برة.. ما بدنا طحين ولا سردين بدنا قنابل.. عليهم يا شباب عليهم.. مات عهد الخوف مات.. دوار الزمن دوار يعد الليل يأتي نهار.. بالروح بالدم نفديك يا شهيد... إلخ.

وتسجل نهاية الرواية استشهاد الشولي وعواجا.. كما تصور اعتقال بشار أبو السعد وغلاب أبو النور، حيث تتجسد في اعتقالهما الروح النضالية عندما يرفض بشار أبو السعد أن يقول: «أنا حمار»، وكذلك يرفض غلاب أبو النور أن يصرخ متوجعاً تحت التعذيب:

(1) الخروج من القمقم، ص 67.

(2) م.ن..، ص 51.

(3) م.ن..، ص 61.

(4) م.ن..، ص ص 47-48.

لتصبح حقيقة البطولة الشعبية متجسدة في الاستمرار؛ لتبقى الحياة الحقيقية في المخيم كأنها تتولد من وعي الخرافة أو الأسطورة التي تعني لا شيء في الحياة يعادل الأرض. لذلك يرى بشار صورة العالم في تشكيلة غول عندما يطردونه إلى خارج وطنه (إلى لبنان)؛ فيغدو الخروج بالنسبة إليه بداية للظلام: «الدنيا غول يفتح جوفه يشهر أنياباً عملاقة يترصدك تحاول مراوغته أنت صغير أمام جوف الغول»⁽¹⁾.

تنتهي الرواية بتسجيل شاعرية بدايات الانتفاضة التي تعد في قمة الفعل الإنساني المكافح في المخيم من أجل البحث عن شروط بقاءه بالخروج من القمع المفروض عليه ضمن سياسة الاستيطان القمعية، مما يعني الشعور بعجز اللغة الأدبية عن تصوير تجليات الواقع من خلال الانتفاضة؛ لتكون هذا الخروج أكبر من أية لغة، يمكن أن تعبر عنه؛ لذلك يبقى الواقع في نهاية اللغة السردية متوهجاً مفتوحاً على المطلق والفضاء الشاسع.

ولعل الإيجابية التي يمكن تسجيلها بحرارة لهذه الرواية، هي أنها عمقت شاعرية الحدث الانتفاضي ورموزه من أبناء المخيم، حيث جاءت صورة الإنسان منسجمة مع الوعي الذهني الذي تشكل في وعي المتلقين عن أبطال الانتفاضة، وما أنجزته من نقلة نوعية في مسيرة النضال الفلسطيني... ومن ثم فإن الانتفاضة تعد خطوة ضرورية للتعبير عن حياة الناس المتقاتلة، على الرغم من كونها مليئة بالهزائم.

بعد ما قدمته رواية «الخروج من القمع» صياغة تنويرية للانتفاضة في أشد لحظات وجودها الثوري، يبدأ عن أية مواضع سلبية... بل إن الإرهاصات التي مهدت للانتفاضة قدمت من خلال عالم المخيم المقموع الذي يشكل الحالة الأساسية المخولة فعلياً لصياغة مبادئ الانتفاضة، ومن ثم تصبح حال المخيم في وهج الانتفاضة مخالفة لحال القرية أو المدينة اللتين تبدو علاقتهما بمحركة الانتفاضة أقل حيوية من المخيم الذي يشكل الأرضية الأكثر عرضة للقمع من جهة، والأقل امتلاكاً للمصالح المتخوف عليها من جهة أخرى.

ومن هنا يصبح منظور رواية «الخروج من القمع» مخالفاً لمنظور روايات «باب الساحة»، و«أرض الميعاد»، و«الطريق إلى بير زيت». الروايات التي تنطلق من سقفي المدينة والقرية. ومن زمكانية أشواق الانتفاضة لا أزهارها إن صَحَّ هذا التعبير.

(1) «الخروج من القمع»، ص 83.

وكون هذه الرواية تعالج حدث البدايات، وهو حدث بحمل دفقة الولادة وشاعرية الفرح بقدم الأمل الجديد الذي سيمحمل صياغات التجديد في الحياة الفلسطينية.. فإن معنى هذا أن هذه الكتابة ستكون مخالفة للكتابة التي جاءت في مرحلة نهايات الانتفاضة، التي قد تحمل أبعاد المرارة، كما سنلاحظ ذلك من خلال روايات أخرى.

وبشكل عام، فإن لغة الرواية وشبكة علاقاتها وشخصياتها وزمكائيتها جاءت محكومة بشوحيح النقلة النوعية التي كرسنها الانتفاضة في مستوى الواقع الفعلي في وجه الاحتلال، حيث كان هناك كسر حقيقي للخوف والتمرد على الذل والقمع، ويحدث عن مستقبل يمتلك الاستقلال والحرية.. لكن السؤال المهم يكمن في: ماذا حققت الانتفاضة من حماسة الخطاب الإبداعي؟

إنه سؤال إشكالي!! لا يحتاج إلى إجابة سريعة!!

لا يمتلك قارئ هذه الرواية سوى أن يستمر في قراءتها حتى نهايتها؛ لأنها رواية في أنشودة أولاً؛ وأنها تصور مأساوية الحياة الفلسطينية قبل الانتفاضة ثانياً؛ لتشعرنا بأهمية التحول الكبير في انطلاقة الانتفاضة التي تحمل متغيرات جوهرية في تكثيف أبعاد الشخصية الفلسطينية العربية الحضارية، وفي تكوين الشخصية الصهيونية العنصرية بألوان الرداء والابتذال والخيث.

ما فعله عمر حمش في روايته «الخروج من القمم» بنجز - إلى حد بعيد - صوراً لحبكة متطورة من واقع فلسطيني سلمي قبل الانتفاضة، وبخاصة في مجال تعامل الناس مع قضيتهم، إلى واقع مغاير يتحول إلى القمعة، حيث يضعنا السارد في قمة هرم مقاومة الاحتلال؛ إذ يوجد الخط المنحني الواحد دون الإشارة إلى حلول ما، تتوقع أفقاً تنجزه الانتفاضة.. إذ إن المهم في الرواية ينحصر في تصوير الخروج الفلسطيني من قمم قمع الكيان الصهيوني، إلى درجة التمرد الثوري في بنية انتفاضة شعبية كبرى.

كانت شاعرية إبراهيم نصرالله في «الأمواج البرية» ذات قفزات أفقية متعددة، نسير على طريق «السيناريو» لتوليد الانتفاضة الشاملة. في حين نجد شاعرية الخروج من القمم

مكتنفة لشاعرية التتابع الحداثي السوداني.. لكن يبقى الاثنان يصران على تقديم الصوت الشعري الواحد في صيغ متنوعة من الحركات الاجتماعية والسياسية، التي توزع صوت الانتفاضة في عدة محاور، تشكل في النهاية عمق التحول المصري في حياة الشعب العربي الفلسطيني في مواجهة عدوه الصهيوني الاستعماري الاستيطاني.

ولعل هاتين الروايتين تعدان من أهم الروايات التي عمقت شاعرية الانتفاضة، وبالتحديد من خلال سعيهما إلى أسطورة عملية الخروج الجماهيري في مواجهة الكيان الصهيوني.. ومن ثم لم تلتفتا إلى تصوير أبة إشكاليات سلبية في القاعدة الشعبية، وهي تتحرك أو تنفض على الاحتلال.. كما إن الصورة التي صورت للجندي الصهيوني أو حتى للدولة الصهيونية التابع لها، قد تأطرت في إطار من الجبن والسلبية؛ فالجندي يهرب أو يبكي أمام قوة المارد الشعبي الفلسطيني، كما إن الدولة الصهيونية غدت مثل الأطفال الخدج تقبم في غرفة العناية المركزة.. لذلك عندما يقتل هذا الجندي المجرم طفل الحجارة الفلسطيني، فإنه يجد نفسه بحاجة إلى استخدام صلبة من الرصاص مرة واحدة؛ لأنه يرى طفلاً أسطورياً، تكمن فيه خصائص البطل الشعبي الشعري المتمصر في المنظور السردى.

4- حركية بطل الانتفاضة: من الحياء إلى التحدي

﴿ وَأَرْسَلْ عَلَيْهِمْ طَائِفًا أَسَافِلَ ۖ فَذَرَوْهُم مِّمَّاتٍ يُرِيبُونَ ﴾ (١) ﴿ صَدَقَ

الله العظيم .

بالآية السابقة، يستهل محمد أيوب روايته (الكف تناطح المخرز) (1990م)، الممثلة بتفاصيل تقريرية عن حركية بطل الانتفاضة (في العشرين من عمره) بدءاً من سلبته وحياده في زمكانية ما قبل الانتفاضة إلى اندماجه الفعلي في المقاومة ثم موته في نهاية الرواية.. ومن خلال هذه الحركية نصيح الرواية من جهة لغتها وثيقة مهمة من وثائق متابعة حركية هذا البطل، ومن ثم متابعة حركية الشعب الفلسطيني في مواجهة الاحتلال الصهيوني في إطار مسيرة تاريخية متدرجة، دفعت الشرائح الفلسطينية الشعبية المختلفة إلى اختيار المقاومة؛ لتجد حركية الناس نفسها في قمة الثورة الشعبية الشاملة التي يراها الوعي السياسي في

الرواية ضرورية منذ بداية الاحتلال؛ إذ كان من الضروري أن تبيّن الانتفاضة الشعبية الكفاح المسلح الذي أثبت فشله في تحرير الأرض، ثم وجد هذا الكفاح الوطني نفسه في المحصلة، مؤمناً بأولوية انتفاضة الشعب الفلسطيني؛ لأنها أساس المقاومة، وأهم شروط انتصارها. ولكن المشكلة في هذا التفسير هي أن السارد أعد هذه الطروحات النظرية؛ لأجل تأييد الوعي الشيوعي في سياق المقاومة الشعبية؛ لذلك جبرّ الانتفاضة بطريقة الخاصة لروايات متعلقة بهذا الوعي، مما جعله محور فاعلية الانتفاضة لمصلحة الشيوعيين، وأيضاً لمصلحة الوعي الإسلامي بدءاً من الآية الكريمة، وانتهاء بتحول معتقل أنصار في النقب إلى ثورة: «الله أكبر.. الله أكبر» ثورة صارخة في وجه الاحتلال الصهيوني.. فكيف يمكن الجمع بين هذين المتناقضين ظاهرياً في مستوى المجتمع الفلسطيني؟¹¹⁹ إن هذه الكتابة بكل تأكيد ذات أفق وطني إنساني طوباوي¹²⁰.. وليس غريباً أن نجد مقتل بطل الرواية الذي أصبح شوعياً، وفي الوقت نفسه يختزن وعي الإيمان عندما يسقط على الأرض «وعينه مفتوحتان تنظران إلى السماء»¹²¹.. إن هذه الكتابة لا تنبع عن تناقض في المستوى الثقافي أو الفكري أو الجمالي... لأن المجتمع الفلسطيني متدين مهما كانت تياراته الفكرية واتجاهاته السياسية

إن الواقع التاريخي للمقاومة الفلسطينية يؤكد أن الشيوعيين كانوا أقل الاتجاهات داخل فلسطين المحتلة احتلالاً بالانتفاضة، إلا أن الرواية احتفلت بهذا السياق، وجعلت من الشخصيتين الشيوعيتين «أبو كفاح» و«أبو فهد» بطلين من أبطال الانتفاضة.. كما جاء «حياد» البطل الرئيس في انتفاضة الرواية ابن شيوعي قديم.. ما لبث أن أصبح هو الآخر (حياد) شوعياً نتيجة لعلاقته بالشخصيتين السابقتين، ولكون أبيه شوعياً قديماً، لكنه جسد نشاطه.



تتلخص مسيرة «حياد» البطل التراجيدي في الرواية من بدايات الخضوع لتسلية والده الذي كان يبعده عن التدخل في أية مقاومة ضد الاحتلال الصهيوني، ويحثه دائماً على الالتفات إلى دروسه فحسب؛ لذلك سماه باسم «حياد»، وسمى أخاه الأصغر باسم

(1) محمد أيوب: الكف تنال، المحرر: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1990، ص 155.

«سلام»؛ ليكون الأب «أبو حيازة» والأم «أم حيازة»، والعائلة لا تبغي إلا الحيادية والسلام تحت سقف الاحتلال الصهيوني.. ومن ثم لم يُعرف اسم الأب إلا مرات محدودة باسمه الأصلي «محمد».

ورغم حرص الأب على الحيادية نظرياً وعملياً بكل أبعادها، إلا أن هذا الاحتلال الغاصب لم يتركه أو يترك أبنائه بدون أذى، ولن يتركهم في حالهم مهما كانت درجة حيادتهم؛ فعندما يستغل هذا الأب يوم النضال من أجل المصاداة بمساواة العرب باليهود؛ تحتل سلطة الاحتلال ابنه تحفظاً عليهما، بسبب ماضي أبيهما في الحزب الشيوعي لا أكثر ولا أقل.. حيث يجيء هذا التصرف من سلطة الاحتلال؛ ليؤكد عدم صلاحية العزلة أو الحياد لدى الفلسطيني في مواجهة عدوه الصهيوني. يقول أبو كفاح لأبي حيازة: «أما أن الألوان لكي تخرج من عزلتك؟ أما أن لك أن تقتلع جذور الإحباط من أعماقك؟ وهل تظن أن الحيازة والسلبية يحميانك من البطش.. ها هم قد اعتقلوا أبنائك بسبب ماضيك، فالماضي بلا حقل في الحاضر والمستقبل»⁽¹⁾.

ثم يتحول أبو حيازة نحو الإيجابية؛ فيصرخ في وجه الجيش: «افعلوا ما شئتم سيخرج أبنائي من السجن، إنهم لم يفعلوا شيئاً، مشوا جانب الحيط كثيراً، طلبوا السر كثيراً، فهل نجوا من شركم؟ سيخرج أبنائي وسيتمضممون إلى صفوف المقاومة. أنتم تريدونها هكذا فليكن. وإذا كان لا بد من الاختيار بين الخنوع والمقاومة فنحن مع المقاومة»⁽²⁾.

وبعد اعتقال حيازة الذي تحول إلى البطل الرئيس في الرواية، تبدأ حياته تتشكل في إشكاليات جديدة كثيرة، منها: أن الاحتلال يُقبل أمر متابعته لدراسته في الخارج.. وما أن يعمل حتى يجد هذا العمل مذللاً؛ لأنه عامل «جلي الصحن» في بار إسرائيلي، ولا يعزيه في هذه المهانة إلا أبيات يحفظها من شعر توفيق زياد:

«هنا على صدوركم باقون كالجدار

تنظف الصحنون في الحانات

(1) الكف تناطح السحر، ص 80.

(2) م. ن. ص 12.

ونملاً الكؤوس للسادات

ونسمح البلاط في المطابخ السوداء

حتى نمل لقمة الصغار

من بين أنيابكم الزرقاء»⁽¹⁾.

يلتحن حياد بجامعة «بير زيت»، فيغلقها الاحتلال... ثم تقوم الانتفاضة، فيجد نفسه تلقائياً في غمارها الشعبي، الذي يخرج فيه الناس وهم يحملون مآسي الكبت والملاحقة من الاحتلال: «في كل شارع يريدون أن نثبت هويتنا، عند كل منعطف يقاؤك جندي يفتشك من الرأس إلى القدم، يدفع في هويتك، يسألك عن اسمك كأنه لا يعرف القراء، وكأنك لا تعرف اسمك أو تتحل شخصية غيرك. وكثيراً ما يطلب منك أن تذكر رقم هويتك عن ظهر قلب»⁽²⁾.

وإضافة إلى العذاب الناتج عن الاحتلال، فإن هناك شكوى لدى الناس من غياب مساعدة الآخر الخارجي لهم، هذا ما يظهر على لسان مائق، وهو يتساءل عن غياب أموال الصمود: «أين تذهب أموال الصمود؟ من المستفيد منها؟ وهل يستفيد الفقراء منها شيئاً؟ الأغنياء فقط هم الصامدون على غناهم (...) هؤلاء الأغنياء يأخذون أموال الصمود علناً، ويعبثون بأصابعهم الوسطى في است الثروة سرّاً.. يجاملون الاحتلال، ويلعنون الثورة في السر، ويهتفون بحياة الثورة والفائد في العلن»⁽³⁾.

بعد أن ينخرط حياد في الانتفاضة الفلسطينية الشعبية، وتشكل من خلاله القيادة الموحدة للانتفاضة في خان يونس، يعتقل وينقل إلى سجن أنصار الرهيب في النقب؛ حيث تدخل الرواية في وصف حالة هذا المعتقل العنصري النازي، وتطرح من خلال الحوارات بين المعتقلين النهاية التي يفترض أن تصل إليها الانتفاضة، وهي نهاية تتلخص من وجهة

(1) الكف تاطح المخز، ص 74.

(2) م. ن.، ص 29.

(3) م. ن.، ص ص 37-38.

نظر «أبو الفهد» في أن يدخل الفلسطينيون في مفاوضات سلام مع إسرائيل على أرضية الانتفاضة؛ لأن الهجوم السلام الفلسطيني بشكل مازقاً بالنسبة إلى إسرائيل، فلماذا لا نعمق هذا المازق؟ لماذا نغذها من مازقها بأطروحات تضر بنا قبل غيرنا⁽¹⁾، وذلك عندما تمسك الأطروحات بشعارات تحرير التراب الفلسطيني بالكامل، أو العزلة الفلسطينية داخل فلسطين المحتلة.

لكن الرواية تنتهي بمأساوية حادة، حيث يتحدى فيها مدير السجن المعتقلين قائلاً بأنه سيربهم؛ لأنهم - من وجهة نظره - أقل من نسوان.. وهنا «اندفع حياد دون تردد إلى وسط الساحة بين الخيام، شد جانبي قميصه بكلتا يديه، تقطعت أزرار القميص وصاح: إن كنت راجل طيح يا مرة. ساد صمت قاتل للحظات، نهش الغضب أعصاب مدير السجن، اختطف بندقيّة آلية من أحد الجنود، وبحركة سريعة انطلقت دفعة من الرصاص خرجت من ظهر حياده»⁽²⁾.

ما قدمته رواية الكف تناطح المخرز في هذه النهاية، هو إشارة واضحة إلى أن التحدي مسألة لم تعد فاعلة ومنجزة.. فأبو الفهد الذي حاول أن يطرح حلاً لمسائل المعتقل من خلال الحوار لا من خلال التحدي الذي يصير الجندي الإسرائيلي على ممارسته؛ نجد أنه تقدم ليمنع «حياده» عن مواصلة التحدي بهذا الأسلوب غير المجدي، لكن الرصاص الصهيوني سبقه إلى صدر حياده، فقتله.



هكذا تنتهي الرواية بتعميق البنية المأساوية، حيث أبو حياد الذي كان يمارس الحيادية قد فقد ابنه البكر، وأصبح ابنه الآخر «سلام» طريح المشفى إثر هجمة مدمرة من جنود الاحتلال الصهيوني عليه.. وبذلك تصبح حياة الأب مأساة عميقة أكثر مما تصورها حياده في أحد تأملاته قبل الانتفاضة: «لقد قضى والذي حياته في كرب دائم، ولد في حرب وعاش في حرب، وها هو شيخ ولما تنته حالة الحرب بعد. أما أن لنا أن نستقر؟ وأن تكون لنا حياتنا

(1) الكف تناطح المخرز، ص 152.

(2) م. د.، ص 155.

الخاصة كبقية شعوب الأرض؟⁽¹⁾، هذا هو السؤال الإنساني الذي يطرحه كل الفلسطينيين في مواجهة الغول الصهيوني الاستعماري الاستيطاني في فلسطين، هذا الغول الذي يسقط على كل شيء، فيقتل ويدمر دون أي رادع أو وازع يردعه أو يفلتر إجرامه اليومي بحق الفلسطينيين، الذين نغتصب أراضيهم، وتزهد أرواحهم، وتضيق عليهم الوسائل المعيشة، بعد أن أحكمت قبضة الاحتلال الصهيوني حول رقابهم في كل حين!!

تمتلئ الرواية بالتفاصيل، وهي تعد من هذه الناحية من الروايات الفلسطينية الوثائقية المهمة. يضاف إلى ذلك أنها عالجت مسألة اشتراك بعض المجتدين من عرب 1948 مع الصهاينة في مقاومة الانتفاضة. وقد جعل السارد «أبو محمود» يشعر بعقدة الذنب، ويراجع عن أفعاله في خدمة سلطة الاحتلال الصهيوني، بعد اشتراكه في اعتقال حياد وسلام، لذلك بدأ يتصور نفسه في إطار تراجعدي: «قدري الملعون وضعني في هذا المأزق أن تكون شرطياً في زمن الاحتلال، يعني أن تكون شاهد زور لا أكثر، شاهداً على ديموقراطية لم تولد بعد(...) أبة لقمة عيش لقمة مغموسة بالآلام الآخرين؟ لقمة مرة فكيف تستطيعها؟ كيف تحس أن لها طعماً مريحاً؟»⁽²⁾.

وكذلك يرسم السارد صورة للجندي الصهيوني من الداخل، وهو يعاني من الخوف والارتعاب من العرب، من خلال التركيز على شخصية «يونيل» الذي هاجمته شتائم أبو حياد كأنها مدافع ليعلن في المحصلة رأيه المتغير أو المنظور تجاه العرب: «هؤلاء العرب يشيرون الرعب في القلب، ينخلع قلبك لمجرد رؤية عيونهم، لا شك أن الصرصور يشي الرعب. كنت أعتقد أن وصفهم بالصراصير هو الأنسب، ولكن وبعد هذه الليلة اللعينة هم أكبر من صراصير أكبر من كلاب أكبر منك ومني يا فتول (قائله)، نحن الأضعف رغم سلاحنا وهم الأقوى وإن كانوا عزلاء»⁽³⁾.

(1) الكف تاحل المخزن، ص 131.

(2) م. ن.، ص 19.

(3) م. ن.، ص 20.

لم تحتفل الرواية بفاعلية المرأة بل تشير في مواقع محدودة إلى علاقة حب لم تكن واضحة بين حياد وفناء اسمها أمل من مخيمه.. كما إن هناك وصفاً لمحاولة فتاة يهودية استغلال حياد جنسياً، لكنه يرفض ذلك محتفظاً بحميمية بكارته: «فهو يشعر أن للشباب بكارة كالفتاة، يجب أن تظل مخومة بالشمع الأحمر، لا يفتضها إلا الشريك الآخر حين يأتي الوقت المناسب»⁽¹⁾.

والمرأة عموماً جاءت في رواية الانتفاضة «الذكورية» في دور هامشي.. ورغم كون صورتها محدودة إلا أن أهم ما يميز هذه الصورة يكمن في خروجها إلى الشارع للمقاومة... وقد حمل هذا الخروج مأزقاً حاداً عندما حول المرأة في بعض نغراتها أو تحولاتها الجسدية إلا أن الآخر لم يفهم هذا الخروج؛ لذلك كانت المرأة ضحية من ضحايا الشارع الفلسطيني، كما سنلاحظ ذلك من خلال روايات تعبر عن مأساوية الانتفاضة، كما عبرت هذه الروايات عن إيجابياتها.

عموماً، جاءت رواية «الكف تناطح المخرز» أقل شاعرية من الروايتين السابقتين، وسبب ذلك أنها احتفلت بتتبع تفاصيل الشخصية وتفاصيل وصف الأمكنة على حساب الاحتفال بالحدث الذي هو جوهر الانتفاضة.

يضاف إلى ذلك، أنها رواية مشبعة بالوعي السياسي الذي يرسم مسيرة تراجيدية لعلاقة الفلسطيني بالاحتلال، من بدايات القضية الفلسطينية إلى مستقبل البحث عن حل ما لهذه القضية.. وقد جاء وعي التفاوض هو الوعي الجوهرية الذي يراه الروائي يشكل الحل الممكن، وأن الانتفاضة تصبح ناجحة إذا تمكنت من جمع الفلسطيني والإسرائيلي على طاولة المفاوضات.. ومقابل هذه الفكرة المستقبلية في الرواية نستطيع أن نقول: إن الرواية عمقت بالدرجة الأولى فشل مقولات الحيادية، وذلك لسبب «بسيط»، وهو أن الاحتلال لا يميز بين الحيادي وغير الحيادي عندما يمارس قمعاً واضطهاداً للفلسطيني. ولكنها في الوقت نفسه نجد أنها مع الحوار والتفاوض بين الفلسطينيين والصهاينة؛ لأن الفكرة

(1) الكف تناطح المخرز، ص 95.

الشعبوية للحل هي فكرة الدولة ثنائية القومية، وأن التفاوض هو أسهل الطرق إلى حل قضية الصراع التي تكشف عن كونه صراعاً على الوجود لا على الحدود، وأن الفلسطينيين هم أصحاب الحق الشرعي في فلسطين، وأنّ الصهاينة ليسوا بأكثر من مستعمرين استيطانيين عنصريين نازيين!!

5- شخصيات «خواف» زمكانية الانتفاضة التراجيدية

(وكيف يمكن للأدب أو الفن أن يلسم جراحاً عميقة كجراحنا، لا يشفيها إلا التجربة الفعلية نفسها، لا الحديث عنها مهما يكن رائعاً؟ فالتعبير الحقيقي عن النكبة لا يمكن أن يكون في النهاية إلا الفعل، وكل ما هو سوى ذلك ليس إلا «تعويضاً» مؤقتاً ومطالية بإفقاد سحري غير موجود).⁽¹⁾

ما تقدمه رواية «الخواف» (1993) لعزت الغزالي عن الانتفاضة هو صورة لها تأثيرها النفسي العميق، لا عن أحداث الانتفاضة بالدرجة الأولى، كما بدت واضحة فاعلة في رواية «الخروج من القمقم» لعمر حمش أو في «الكف تناطح المخرز» لمحمد أيوب؛ وإنما الذي جاءت به «الخواف» هو تمثيل تراجيديا الروح الشخصية في زمكانية الانتفاضة، واستعادة ارتداداتها التاريخية الماضية المتمثلة في السبعينيات، حيث العمليات ضد الاحتلال وأحداث تل الزعتر في لبنان، ومعاناة المنفى والسعي المتواصل إلى العودة إلى فلسطين؛ لأنها المصير المستقبلي الحتمي بالنسبة إلى كل فلسطيني في الشتات.

الرواية مهمة في مآسيها وأحزانها، وهي كاليانبع تندفق بالأحزان التي تولدت مثل الجداول ترهق كاهل البطل أو الراوي المشابه للمؤلف، وهو يراقب التحولات الكبرى التي تعمق أبعاد مآسي أصدقائه أو من سمع عنهم، حيث راح يسجل الخراب الذي يمكن أن يحدث عندما تنمظهر الانتفاضة بمظهر الخواف، وهو مظهر يقدر ما يكون وسيلة للمحذر والإنجاز، فإنه يكون أيضاً وسيلة للخوف والموت، فجبال المجدل أهم مكان تجري فيه

(1) جبرا إبراهيم جبرا: «النز والجوهر»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982، ص

أحداث الرواية، هو مكان مليء بالحواف التي تصبح مأوى جيداً لشباب الانتفاضة، وهو في الوقت نفسه مكان الجوع والغربة والموت. يقول الراوي الذي شهد استشهاد إبراهيم فوزي أحد قياديى الانتفاضة في جبال المجدل على يد سلطات الاحتلال الصهيوني، حيث تجيء عبارته آخر ما كتب في الرواية: «عجبت لكثرة الحواف البارزة لجبال المجدل وأنا أغادرها. بدت كالمسكاكين العملاقة عن بعد تُقَدِّ السديم الذي يطوها ويتغشاها دون صوت»⁽¹⁾.

تقدم الرواية نموذجين من الشخصيات، كما هو عادة الرواية الفلسطينية عموماً، وهي تصور مرحلة تضالٍ ما.. والنموذجان هما: المتفعّلون الانتهازيون الذين يجيرون ما يجري لمصلحتهم الشخصية العالية والبحث عن الشهرة.. والناس الذين يناضلون بصمت فتكون حياتهم ومعيشتهم وسيلة لأولئك المتفعّلين الانتهازيين الباحثين عن الشهرة والثراء!! فالنموذج الأول يتمركز بالتحديد في شخصية «فؤاد» الذي أصبح علماً من أعلام النضال على أكتاف الانتفاضة من خلال مكتبته الصحفي في القدس، في حين لديه تاريخ مليء بما يدينه ويهدم تاريخه المزور.

نجد شخصية فؤاد قد انطلقت في البداية إلى عالم الشهرة عن طريق مساعدته لإبراهيم فوزي في إحدى عملياته ضد الاحتلال في نهاية السبعينيات.. إذ يسجن مدة قصيرة؛ لأنه كان يراقب الطريق لمنع العملية إبراهيم فوزي.. ولعل سهولة اكتشاف العملية يشير من طرف خفي إلى احتمال وجود تواطؤ بين فؤاد ومخابرات الاحتلال الصهيوني.. فداشياً يكون إبراهيم هو المضطّ في حين يكسب فؤاد الشهرة والمال.. بل إن استشهاد إبراهيم يصبح - من منظور الراوي رأفت وهو صديق لفؤاد - مناسبة جديدة لشهرة فؤاد وغيره: «ربما يأتي موسى الحايى وسلطان فهمي وفؤاد لتشييع الجثمان، إبراهيم فوزي مشكاة جديدة»⁽²⁾؛ أي معنم جديد لشهرتهم وثرانهم.

فالثلاثي (موسى الحايى، وسلطان فهمي، وفؤاد) يشكلون كابوس الانتهازية التفعّية بين الناس في الرواية.. وبذلك تصبح الحاشية التي تشكلها الرواية عن الانتفاضة تكمن في

(1) عزت الغزالي: «الحواف» اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1993، ص 142.

(2) الحواف، ص 142.

اللغة التي تجعل من ثنائية المتناقضين (المتنوع والمناضل) إشكالية حيوية تراجيدية، تغيب إشكالية الصراع الجوهري ضد الاحتلال الصهيوني، فإذا كان الاحتلال يفقد آدميته، فإن الصف الفلسطيني يفقد هو الآخر ذاته في معجزة الانتفاضة: «ماذا تريدون من الانتفاضة؟ أشياء كثيرة، لكننا بالتأكيد أدر كنا أننا لا ننمو بشكل طبيعي. نحن نتداخل مع ذوات أخرى، الاحتلال يفقد آدميته ونحن نفقد ذواتنا»⁽¹⁾.

ومن خلال وجود الشخصيات السلبية في الرواية تظهر التناقض الاجتماعية، فإذا كان الثلاثي (موسى الحاوي، وسلطان فهمي، وفؤاد) يشكل البنية السلبية العميقة في الرواية، فإن الشخصيات الأخرى، وبالتحديد عباس وإبراهيم فوزي والحاج عبد النبي وسروء... تشكل بنية الإنسانية والعطية العميقة في التعبير عن الذات والإخلاص في الدفاع عن الأرض وتحمل الظروف القاسية بكل روح من الصمود والتحدى، وهو ما جعل الروائي يقدم إهداءه في الرواية إلى هؤلاء «الذين لا يموتون»⁽²⁾. كما راح يعلن في بداية روايته عن مشابقتها للواقع: «هذا عمل قصصي يشابه الواقع، وكل اختلاف في الأسماء والوقائع ليس مجرد مصادفة»⁽³⁾.

والراوي الذي يشابه مع المؤلف هو من الشخصيات الإنسانية التي تراقب بعين مليئة بالحدر والخوف، لكنه لم يقطع صلته بفؤاد، وكان أيضاً دائم البحث عن عباس (بطل مقاومة قديم) وإبراهيم، ولم يكن يتواصل معهما إلا عن طريق سروء أو الأخبار التي يتلقاها من شخصيات أخرى.

وتبقى حال الراوي رأيت تجاه ما يراه قلقاً، وهو يرى قمة التناقض في إمكانية الانتفاضة: «إبراهيم وفؤاد يمشيان طريقين أراهما بسهولة، يفتريان ويتعدان دون أن ينظرا إلى بعض كأنهما لا يريان أن الآخر يوجد في مكان ما، ويتحرك كنقطة لا تستطيع التوقف، وماذا تفعل أنت؟ تكفي بالمراقبة وتحزن لأنك لا تستطيع اللحاق بهما في نفس الوقت

(1) الحاوي، ص 77.

(2) م. ن.، ص 44.

(3) م. ن.، ص 5.

أو تخاف؛ لأنك تستطيع أن تلحق بواحد منهما؛ كي تتوقف معه قليلاً فلا ندري أين وصل الآخر»^(١).

تمتلئ الرواية بالحكايات المتداخلة، وهذا هو شأن الانتفاضة التي قدمت حكايات متنوعة من أخبارها وأحداثها، وربما هذا هو السبب المباشر الذي جعل إبراهيم نصر الله يكتب الرواية تحت اسم «سبناريو الانتفاضة»؛ لتبدو الرواية كأنها عدة قصص قصيرة متداخلة.

كان أهم الفصص التي تكشف عن المأساوية في تغير ذوات الناس، هي قصة مقتل فاطمة التي وجدها الناس مقتنصة ومبقورة الأحشاء من الكلاب بعد اختفائها، وقد جاء هذا الفعل بعد تشويه سمعتها عندما اعتقلتها سيارة جيش الاحتلال، فشاع بين الناس أن أحد الجنود حاول أن يقبلها، فبصقت على وجهه، ثم تغيرت هذه الإشاعة لتمسي على نحو أن المجندي قبلها وسكنث، ولما قتلت وانتشرت السيئة عنها رفض شيخ المسجد وأهل المجدل الصلاة عليها، وعدوها زانية. ولم يكشف الحقيقة سوى إبراهيم الذي جاء إلى المقبرة مع الشباب؛ ليعلن الحقيقة المرة في مقتلها، وهي أن فاطمة عندما رفضت تلبية طلب الجنود إزالة الحجارة من الشارع، حملوها في السيارة معهم لبعض الوقت، ثم قام العملاء بعد ذلك بترويع الإشاعات الأخلاقية السيئة عنها، ثم اغتطفها اثنان منهم، واغتصبها وقتلها دون أن يعرف الناس هذه الحقيقة المؤلمة... فلو لم تكن القصة معروفة لشباب الانتفاضة ل بقيت فاطمة موسومة بالخزي والعار، ول بقي العميلان يعيشان على الأرض الفلسطينية المحتلة فساداً.. وحينئذ سيكون الناس مشاركين في صنع مأساتهم بأيديهم؛ ليتلاعب بها عدوهم الصهيوني.

هذه حكاية فاطمة، كما جاءت في الرواية: «حين هرب كل الشباب، لم يجدوا إلا فاطمة يطلبون منها إنزال العلم. قالت لهم أنا لا أنزل العلم. قالوا تأتينا معنا إذن. أخذوها ساعة من الزمن جابوا بها شوارع القرية وهي تجلس القرفصاء على أرضية الدورية. وقالوا إنها حين نزلت أمام البيت نظر الجنود إلى فخذيها فقد كانت ترتدي ثوباً قصيراً. في المساء قالوا إن

(١) الحواف، ص ١٥٤.

أحد الجنود قبلها حين نزلت من الدورية، وأنها بصقت في وجهه. وفي الليل قالوا إنه قبلها لكنها لم تفعل شيئاً. في اليوم التالي اختفت فاطمة تماماً (...) قال إبراهيم بصوت عميق والناس قد حبسوا أنفاسهم: إن اثنين من أولادكم قد قُتلا فاطمة في مغارة الرعيان بعد أن دنسا شرفها... لقد اعترفوا أمام كل الشباب أنهما فعلاً ذلك ونشروا حولها الشائعات (...) قام الشباب مع القجر بإطلاق الرصاص عليهما، ولم ينالا كرامة الدفن - إن فاطمة ابنة المجدل صانت لأن هذا زمان سافل إنها ليست شهيدة كما تقولون الآن؛ لأن الشهيد يموت فقط بأيدي الأعداء (...) صاح شيخ المسجد: الله أكبر... حسبنا الله ونعم الوكيل - ردد الرجال وراءه⁽¹⁾. تمثل هذه المأساة الفلسطينية الداخلية التي تعانيها قرية المجدل، عندما تتحول الحقيقة إلى جريمة والجريمة إلى حقيقة مزيفة، البعد الذي راح يؤكد الراوي، وهو يصور حالات استغلال فؤاد وصاحبه موسى الحايي وسُلطان فهمي للانتفاضة: «استثمار الانتفاضة يعني أن ندخل في تسوية سلمية»⁽²⁾. ولم يكن يغري فؤاد إلا العقد المالي الذي وقعه مع شركة أجنبية لتصوير الشباب في جبال المجدل: «كان التعاقد الأنيق ملقى جانباً على طرف المكتب»⁽³⁾. ولم يكن يرى الأجنبي في تصوير الفيلم عن الانتفاضة إلا في صورة الحياة البدائية للبشر، يقول الصحفي إليوت نيوما لمسؤوليه: «أنصح أن نقوم بتصوير فيلم في هذا المكان الذي يشهد ولادة جديدة لعصر بدائي طالما حاولنا أن نتخيله ونحن ندرس التاريخ»⁽⁴⁾.

وتسلّم الشركة الأجنبية الفيلم بعد تصويره إلى سلطات الاحتلال الصهيوني التي تهجم على قرية المجدل وجبالها؛ حيث تصبح القرية خربة بلا ناس؛ لأن الناس هربوا إلى الوديان، ومارست الطائرات هجومها على الجبال، حيث يستشهد إبراهيم فوزي الذي مثل دور بطولته الفيلم؛ إذ إن محاولات رأفت لم تنفع عندما حذروهم مراراً من خطورة تصوير هذا

(1) الحواف، ص 105، ص 107.

(2) م.ن.، ص 116.

(3) م.ن.، ص 99-100.

(4) م.ن.، ص 101.

الفيلم الوثائقي حول المطاردتين؛ بالنظر إلى أن الشركة التي صورت الفيلم هي شركة عميلة للاحتلال الصهيوني.

تشبه شخصية عباس في الرواية - إلى حد ما - شخصية المسيح عليه السلام، فهو أب للجميع، ولا يظهر إلا في المواقف الحرجة؛ فالكمل يعرفه ويألفه، والكمل أيضاً لا يعرفه؛ لأنه ما أن يظهر حتى يختفي... وبخاصة لدى سرودة التي اتخذته أباً.. تقول عنه في رسائلها أو مذكراتها: «وجه أبي عباس الخشن عالم ساحر فيه رجال وشوارع ومرايا وحروب ونساء وخيزر.. ركضت إلى صدره فاحتواني كأنني مندبل يضعه في صدره»⁽¹⁾. وكانت حجة عباس على الآخرين أنهم لم يبحثوا عنه بجد أو بدرجة عالية من البحث، وإذا كان الراوي رأفت قد بحث عنه بجد ووجده أخيراً عندما قتل إبراهيم، فإنه غاب من جديد: «رأيتني ينحني إلى الأرض، يسوي فمبارزه من الوسط، ويضع عصاه فوق ذراعه، ويمضي بخطوات ثابتة على حافة النجل حتى توارى»⁽²⁾. ومن ثم يصل الراوي إلى قناعة استحالة الوصول إلى عباس: «علّ هذا البحث عن عباس لن ينتهي، هو القائب الحاضر دوماً، دفقه من القلق الطويل صامت في غيابه وحضوره، وكل خبوطه متناثرة تكاد تحس لكنتك سرعان ما تتراجع»⁽³⁾. وكان هذه الشخصية بحكمتها تنير الطريق في عالم الانتفاضة المظلم. ورغم كون فعل الانتفاضة الشعبية إيجابياً في حد ذاته، إلا أن الذين استغلوا هذه الانتفاضة لمصالحهم الشخصية ولمصلحة عمالتهم للاحتلال الصهيوني، قد أساءوا كثيراً لهذه الانتفاضة العظيمة. أما سرودة التي جاء اسمها من شعوخ السرو، فكانت عرضة لأحداث كثيرة منها طلاق أمها لتعيش في أحضان امرأة أبيها المظلومة... وتعيش مأساة موت غريب بن عباس الذي أحبه في تل الزعتر.. وكذلك فشل حبها لفؤاد. وتعمق مأساتها أكثر مع موت أبيها الحاج عبد النبي، ثم ضياع زوجها مصطفى العارف الذي تركها مع ابنتها.. ورغم كل ذلك إلا أنها تبقى مشاركة فاعلة في هذه الانتفاضة كما كانت فاعلة في هجوم الجيش السوري وحلفائه

(1) المواقف، ص 122.

(2) م. ن. م. ص 142.

(3) م. ن. م. ص 129.

على مخيم «تل الزعتر» الفلسطيني في لبنان في عام 1976.. لتصبح هذه المرأة قدرة من الحياة الإيجابية في الرواية. بل إن مذكراتها أو رسائلها أدت دوراً كبيراً في صياغة لغة الرواية، بعد أن وقعت بين يدي رافيت الذي كان يقرأ بعضها بين الفينة والأخرى؛ ليؤكد رأياً أو ليستوضح موقفاً.. كما إنها أضحت فيما بعد عقدة الذنب التي تلاحق فؤاد، إذ كان بإمكانه أن يخلص نفسه من آلامه وأثامه عن طريق سرقة، كما يقول: «سرقة وجع في الذاكرة، تركتها دون عذر، كأنني كنت أنتقم من نفسي وأمحو فرصتي الأخيرة»⁽¹⁾، في الحياة النظيفة الشريفة.

بكل تأكيد، حملت رواية «الحواف» حواف واقع الانتفاضة بكل أبعادها الخيرة والشريرة؛ لترسم لنا هذه الرواية عالماً مليئاً بالمتناقضات وجدليات الحياة.. ولكنها لم تدخلنا في إطار من الواقعية المباشرة، بل بقيت محافظة على شعريتها المليئة بالواقعية السحرية؛ حيث تشكل معالم الواقع من خلال تلك الصورة التي لا تنجز الحقيقة فحسب، وإنما تنجز أيضاً الحضور الأسطوري من خلال أسطورة اللغة الروائية في سياقات مليئة بحبوة، تغيب عنها روح الوضوح، وتحل مكانها روح التحفز تجاه التفسير والمشاركة في إعادة إنتاج اللغة لفهمها، لهذا بقيت المسائل كافة مفتوحة، لم تحل، ما يعني الاستمرار المصيري الذي متواجهه الشخصيات الإيجابية والسلبية في الانتفاضة، سواء من خلال المزايدة على الانتفاضة أو من خلال التصميم على المواصلة الشريفة في مقاومة المحتل الصهيوني.. ولم يختف من دائرة الحدث سوى إبراهيم رمزي الذي استشهد في حين بقيت المواجهة على أوجها بين شباب الانتفاضة وجيش الاحتلال الصهيوني؛ حيث تقدم الرواية أحداثها بعد أربعة شهور من بداية الانتفاضة الفعلية في عام 1987، ولعل خروج نادر أحد المناضلين من السجن في اليوم التالي من استشهاد إبراهيم سيحمل بداية جديدة من المقاومة؛ لأنه سيخلف إبراهيم في المجدل الحزينة، يقول الراوي: «تذكرت أن إبراهيم سيخرج في اليوم التالي من السجن. لكن المجدل خائفة شوارعها خالية من الناس والبيوت متعلقة طريق المقبرة وحدها كانت تستهوي الرجال»⁽²⁾.

(1) الحواف، ص 102.

(2) م.ن، ص 142.

هكذا تعمق هذه الرواية صور الشخصيات على حساب الحدث، إلى درجة بذت أعمق من رواية «الكف تناطح المخرز».. وهنا يبدى الدور الحقيقي في تحول اللغة الشعرية إلى لغة سردية.. بمعنى أن يغيب الصوت الواحد؛ لتحل مكانه تعددية في الأصوات الداخلية لمجموعة متناقضة من الشخصيات.

لقد ركزت الرواية على كشف المتناقضات داخل جبهة المقاومة الداخلية للانتفاضة.. ومن ثم ظهرت المفارقة واضحة بين وعي المقاومة المتمثل في شخصيات عباس وإبراهيم فوزي وسروة من جهة ووعي المقاومة المزيفة التي تتمظهر في فؤاد وما يتبعه من مستعدين وعملاء من جهة أخرى. فهذه الحواف التي ركزت عليها الرواية من خلال حركية عين الراوي هي التي جسدت فضاءات الكتابة المتميزة من ناحية الاحتفال بالسرد على حساب الشعري، الذي قد يغيب التناقضات الداخلية؛ لأنه أكثر شعرية وتجريداً للثيمات الواقع.. في حين جاءت رواية «الحواف» ذات بنية سردية حديثة؛ لأنها غيّبت التجريد وحققت الالتصاق بالأحداث، والشخصية وتناقضاتها، وأبعاد الصراع، وإشكاليات الاحتفال بالصياغات الفنية الروائية التي تجعل من هذه البنية السردية رواية لا قصيدة طويلة... وسنكتشف هذا السياق السردى المتميز في روايتي «باب الساحة» و«الجانب الآخر لأرض الميعاد».

6 = باب الساحة: الانتفاضة وإشكالية المرأة

«في مرحلة الانتفاضة بقي شعراؤنا خارج اللحظة، واضعين أرجلهم (أو أنفاسها) في قوالب ذهنية تقليدية قديمة، وخارج الفعل الحالي للمرأة»⁽¹⁾ كتبت سحر خليفة عن الانتفاضة الفلسطينية من منظور وعي المرأة المتقيد للانتفاضة، فقدمت في روايتها المهمة «باب الساحة» (1990) النماذج النسائية المثقفة والعادية من مساحة المرأة الفلسطينية في القطاع الاجتماعي/ الثقافي الفلسطيني، إذ رسمت في المستوى الثقافي نموذجين للمرأة المثقفة، أحدهما يتمثل في نموذج «سراب» التي تحضر في سياق محدود، لا يتدمج في الواقع الاجتماعي، لكنها ذات وعي ثقافي مؤثر في الجمعية

(1) مجموعة باحثين: دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المعاصر، ص 54.

النسائية، وفي التأثير في تلميذاتها، والنموذج الثاني هو «سمر» تلميذة سراب في الجمعية النسائية، وهي متفاعلة اجتماعياً. ومن خلال تفاعل سمر في المجتمع نستمكن من معرفة الواقع المر الذي تعيشه المرأة العادية أو المثقفة أيضاً في مواجهة السلطين المتحكمتين في المجتمع (الاحتلال الصهيوني، والرجل الفلسطيني)؛ لهذا ترفض سمر أن تشارك حمام حبه لها؛ لأنها تعرف أنه كان يحب سراب التي لم تشاركه هذا الحب لأسباب عديدة؛ ومنطلق سمر في ذلك أن المرأة يجب ألا تخون أختها المرأة من أجل مصلحة الرجل وأثانيته، تقول لحمام: «تصور أنت، تصور لو تعرف محاب أتى يخونها! محاب أختي مثل نزهة تمام، وكل الولايا والنسوان، وأنت المذكر في حارة بتعبد الولاد. محاب أختي وشوفها كثير بالجمعية، وبسمعا بتحكي عن الواقع ويقول أمين. في الجمعية، أنا وسحاب وبنات كتار منحكي عن التاريخ وأثار التربة والتدليس. ونقول القمع مش رجل وبس، وكمائن نسوان باكلوا الحومهم ويرموا العضام لكلااب الشارع والساحات»⁽¹⁾.

تعد سمر خريجة جامعية (قسم علم الاجتماع)، وهي تشعرنا دائماً بأنها منحاذاة إلى وعي المرأة الذي يتشكل من خلال وعي شخصية نسوية أخرى هي شخصية «سراب»، وهو وعي يرفض الرجل عندما ينظر إلى المرأة من منظور الجسد أو حتى الرمز، لا من منظور كونها إنسانة مشابهة له في المقاييس كلها.. فسراب ترفض حب حمام أحد أبطال الانتفاضة لها، ليس لأنه أصغر منها سناً فحسب، وإنما لأنه ينظر إليها بصفتها رمزاً للوطن، وهو رمز سينغبر - بكل تأكيد - عندما تصبح زوجة له. تقول له: «اصح يا شاطر بعدك صغير، تحكي عن الحب؟ نذكرني بقيادي كبير، كان بلبان قبل الضربة، أحبيته أكثر من عمري، بس يا خسارة! المرأة عنده زوج جرابات. كل زوج من لون، كل لون في درج، وكل درج برقم، وخزانة مسكرة بالمفتاح، يمد يده بلوي الخزانة بالمفتاح، يفتح الخزانة، يفتح الدرج، ويأخذ من الدرج زوج جرابات، اللون المناسب للبذلة. ويغلق الدرج، يغلق الخزانة، يلوي المفتاح، ويمشي وكأنه مش لابس. هذا القيادي يا شاطر. وجاي أنت لتحكي عن الحب»⁽²⁾.

(1) سحر خليفة: باب الساحة دار الألف، بيروت، 1990، ص 191.

(2) م.ب.، ص 174.

ومع كون سمر متأثرة بأنكار سراب، إلا أنها لا تمنع أن ترتبط بحسام؛ لكونه الشريك المتظر كي يخلصها من أزمتها داخل أسرتها، حيث تعاني من تسلط إخوانها عليها، يضاف إلى ذلك أنها لا ترى في الحياة أكثر من واقعيتها المؤلمة للمرأة: (هنا في هذا البيت تحسن أنها حشرة في عش عنكبوت لا أكثر. أين الأفكار والنظريات؟ كلها تنهار أمام شهقة وكلمة وتلميح. وكل الأمور تلخص بعبارة صغيرة: يا عيب الشوم! مراراً حاولت النقاش ثم انسحبت. أضحت سخرية الجلسات حين يجتمع الإخوة للعب الورق. تقول «القميع» فيقولون «تقميع البامية»، تقول «المركب» فيقولون «وهل تحلو المرأة إلا ركوباً؟»، تقول «الانسحاق» فيقولون «وهل يحلو الوجه بلا مسحوق؟»⁽¹⁾.

إن وعي سراب يرفض أن تكون المرأة مجرد رمز إيجابي في قصيدة أو قصة. في حين يتعامل معها الرجل في الواقع من مساحة فوقية تجردها من إنسانيتها وتوقفها في مواقع الدونية. كما إن سمر وهي الباحثة الاجتماعية الرائعة بإشكالات المرأة، سواء أكانت مضطهدة أم متساوقة أم مثقفة أم عادية... هي الأخرى تنظر إلى العالم الذكوري المحيط بها من منظور أنه يضطهدها ولا يثق بالأسرة والحارة والثورة نفسها، ولا تختلف في ذلك عن كل النساء في هذا المجتمع الذي يضطهد المرأة، ويجعلها تنزف في منظور نزهة: «كلهن بنزفن، كل النسوان الله وكيكلك، بنات وستات، بجوز وبلا جوز، كلهن كلهن الله وكيكلك»⁽²⁾. وتقدم الرواية أيضاً عدة نماذج لنساء عاديّات من مختلف المراحل العمرية، وعن في حالة معاناة متجددة؛ إذ إن المرأة ازدادت همّاً واضطهاداً في عهد الانتفاضة، التي كانت شروها من منظور السرد أكثر من إيجابياتها، وأنها وإن كانت متقدمة في وعي مقاومة الاحتلال الصهيوني، إلا أنها ازدادت تجهيلاً للواقع الاجتماعي الذي أصبح أكثر تناقضاً، في حين كان من المفروض أن يكون أكثر انسجاماً بعضه ببعض؛ لذلك تعبر الست زكية عن أثر الانتفاضة فيها بقولها: «همي زاد وقلبي انحرق وشفّت شرفات ما حلست فيها ولا بالحلم»⁽³⁾.

(1) باب المساحة، ص 133.

(2) م. ن.، ص 173.

(3) م. ن.، ص 22.

يشكل وعي المرأة صورة سلبية للآخر المذكور، باستثناء صورة لا تخلو من بعض إيجابية تتمثل في شباب الانتفاضة، الذين جاءوا أيضاً في إطار «عسكرينازي» عنيف ويتحديات يبدو بعضها ذا عقلية «شوفونية»، كما هو حال حيام وأحمد عندما جعلوا من قضية سكينة وابنتها نزهة المشكوك أو المعتقد في أنهما مفتحتان جنسياً ومتعاملتان ضمن إطار الواقعية والتشكك مع الاحتلال كجاسوسين، قضية أساسية من قضايا الحارة التي كان يفترض أن تحول نهجها في الأساس نحو الاحتلال الصهيوني، لكونه النقيض المحوري في الصراع الوجودي بين الشعب الفلسطيني وأعدائه..

تقدم الرواية إمكانات الشباب غير السوية في تعاملهم مع المرأة؛ بل إن اشراك أحمد بطريقة ما في قتل أمه (سكينة)، وفي محاولته قتل أخته (نزهة)، لهو حالة من حالات العنف التراجيدي غير المبرر قطعياً.. وهنا تشكل صورة الشباب في الرواية في مظهرية جسدية لا ثقافية واعية.. كما إن صورة الرجل - عموماً - تعد أكثر سلبية في عدة مستويات من العلاقات.. وأن أخطاءه أكثر فداحة، ولكن قانون العقاب لا يناله كما ينال المرأة؛ فـ«الرجل لا يصبره نلوث الذيل»⁽¹⁾، إذ نجد أخطاء عصام المربوط وجرائمه أكثر بكثير من أخطاء سكينة ومن أخطاء ابنتها نزهة في المنظور السردى، ولكن الذكورة تقتل سكينة، وتحاول قتل ابنتها نزهة: «نطوا من السطوح وما لقبتهم إلا وسط الدار. وقالوا لها شوفي يا نزهة. بتحطي إيدك بإيدنا منسا محك وعفى الله عن ما مضى، لكن إذا ضلّيت مثل أمك بصير فيك مثل أمك»⁽²⁾. ولا يوجد من يحاول قتل عصام المربوط أو التعرض له رغم عمالته للاحتلال. وكذلك لم يفضح الشباب الرجال الوجهاء الذين كانوا يزورون بيت سكينة لإقامة علاقات جنسية غير شرعية مع ابنتها نزهة، التي لا تنكر كونها «موسماً استضافت على فراشها رجالاً الحارة الوجهاء كلهم، لكنها تنكر أن تكون صبيحة للكيان الصهيوني».

وعلى الرغم من أن نزهة معرضة للقتل، وهي فتاة لا تملك الوعي الثقافي الإنجازي من منظور الرجل، إلا أنها فُعّلت في النص وحُمّلت وعي الكاتبة الصريح، عندما راحت تعلن

(1) باب الساحة، ص 159.

(2) م.ن.، ص 28.

آراءها الجارحة الكاشفة عن حطّيس الواقع الاجتماعي في عهد الانتفاضة، بكل يسر وبكل تجرد خالٍ من المسؤولية الأخلاقية، وكأنها امرأة فقدت حياءها وأخرجت لسانها تعري به الآخرين، ونموء بمأساتها التي لم يعد يهمها أي عقاب كالموت أو حتى أن يقتنع الآخرون بعدم تعاملها مع الاحتلال الصهيوني، أو بكونها امرأة يمكن أن تكون ضحية اجتماعية من بداية حياتها حتى لحظة السرد. وهي فعلاً قد ظهرت في صورة الضحية أو كبش الفداء، كما تعبر عن نفسها غير مرة، ومن ذلك قولها لحسام (أحد شباب الانتفاضة): «قول واحدة ساقطة، قول واحدة ساقطة، قول عميلة وبنت عميلة (...). أكثر من هالفرد ما سخط الله. أمي ودبحنوها، وأنا حطمتمونني وضربتوني ونسيتوا أني انجبت مثل ما انجبتوا»⁽¹⁾.

ثم تفقد نزهة أعصابها في وجه النساء اللاتي جئن إلى بيتها ليعزين بوفاة أخيها أحمد على أيدي الصهاينة، فتطردهن من البيت، وتصرخ لاعة فلسطين وكل من يرتبط بها في حالة هستيرية عنيفة: «يلعن أبوك يا فلسطين. يلعن اللي نفطك يا فلسطين، يلعن تراكك وأرضك وسماك، ويلعن كل من قال أنا من فلسطين. أخذت الأم وأخذت الأب وأخذت الأخ والأرض والعرض وما خلّيت حاجة يا فلسطين. إيش اللي باقي يا فلسطين؟ لا باقي حي ولا باقي حبيب، ولا باقي صاحب ولا باقي قريب، كله رايح، كله مدعوس، كله شقيان ومتشلح، كله مشلح»⁽²⁾. لذلك ترحل من حارة باب الساحة، وترفض العودة إلى بيتها؛ لأنها حارة عبون سوداء، تقول: «هذي مش ساحة، هذا حيطان وقبب ومتوضى وأرجيلة وبياع حمص. وكلهم، كلهم، عيون بعيون. وعيونهم سودا ومفتوحة ما تشوف غير بختي المايل»⁽³⁾.

عند التوقف مع شخصية الست زكية كامرأة كبيرة في السن مجربة يحترمها الشباب، لكننا لا نستطيع أن نتوافق مع ما تطرحه المرأة بعقلية الوعي، وإن كانت متعاطفة، لذلك نجد أنها تنضم من غير وعي إلى عقلية الشباب، بعقلية الحتمية... ثم نجد أنها تتحرج من

(1) باب الساحة، ص 74.

(2) م. ن.، ص ص 210-211.

(3) م. ن.، ص 204.

بعض المواقف، وبخاصة فيما يتعلق بنزعة... فقناعاتها البسيطة عن هموم المرأة لا تستطيع أن تمارسها بحرية، رغم أنها تخلصت من عقدة الجسد بعد أن تجاوزت الستين من عمرها. لا يوجد صوت ثقافي للشباب؛ لأن فعلهم فعل مقاومة، ومع المقاومة تحل وتجسد العرقية الاجتماعية وتغيب بنات الوعي أو الحوار... حتى التعامل مع المقاومة هو تعامل خالي من التخطيط العقلي، لذلك نجد المقاومة التي تقصدت الوصول إلى مركز الجيش في «باب الساحة» فاشلة من قبل الشباب، وكانت الخسائر كثيرة دون جدوى تذكر.. ثم تتحقق فاعلية المواجهة من خلال المرأة، وبالتحديد من خلال قيادة نزعة لمجموعة من نساء الحارة، ما يناقض الاعتقادات السلبية التي كانت لدى شباب الانتفاضة العسكريةارين من نزعة، في زمن عمت فيه الغوضى، وأصبح حسام يرى أن نزعة عملية للاحتلال، ونزعة أباء عن العمالة، رغم كل صفاته السلبية، هذه ما نكتشفه من خلال هذا المؤنولوج الذي يقارن فيه بين نزعة وأبيه، مثالماً من الحال التي وصل إليها الفلسطيني في زمن الانتفاضة: «ماذا فعلت بنا الانتفاضة؟ أهى الانتفاضة أم التوتر والشره والتخبط؟ هي الحرب. والأدهى من ذلك أن الناس لا يعتبرونها حرياً. وما نحن فيه ماذا يسمى؟ لأننا لا نوجع الطرف الآخر بدأنا نوجع أنفسنا. أرفع يدي على امرأة؟ وماذا لو تناولت على الوالد؟ ألا يستحق؟ هل يستحق. ولكن ليس من قبل أمثال نزعة. أمثال الوالد لا يقحمون في حوار كهذا. بهغيل نعم، فامي نعم، رجعي، أناني، انتهازي، مراب، لكنه ليس عميلاً. فليفهم هذا أمثال نزعة. أعمال التجسس ليست كأعمال التجارة، وتسليم الشباب ليس كتسليم البضاعة، وبيع الأرض ليس كبيع رؤوس البشر. الأرض تهمة لم تثبت ابداً، ولن تثبت، ومن يثبتها؟»⁽¹⁾.

ربما كانت دراسة فيصل دراج عن «باب الساحة» من وجهة بنيتها الفكرية من أفضل ما كتب عن هذه الرواية⁽²⁾. ومن جهتي أتفق معه عندما يرى بأن رياح الانتفاضة «التي أسقطت الخوف، ومنحت البعض شجاعة، فانطلق إلى الشارع، وغمرت بالخوف بعضاً آخر فاستجار بالأرض ولم تجره، فإن الوعي القديم ساق في الظرف الجديد امرأة مضطهدة إلى الساحة

(1) باب الساحة ص 76.

(2) فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، قبرص، 1992، ينظر ص 237-272.

الحمراء، ومنع عنها الحياة، بمعنى آخر أن الوقائع الجديدة لم تنتج وعياً جديداً بالمعنى المرغوب، فاستمر الوعي القديم وراء قناع جديد في ذبح المرأة المضطهدة (...) تجعل من صورة المرأة الذبيحة صورة مكثفة للتناقضات التي تحكم وعي الانتفاضة، إذ التمرد على العدو لا يتضمن تمرداً على الوعي القديم⁽¹⁾.

فالأفق الذي تقدمه الرواية هو أفق له واقعيته ذات التناقض الكبير بين فعل الانتفاضة ضد الاحتلال وتكريس العقلية الاجتماعية السلبية في العلاقات وفي مواقف الذكورة من المرأة على وجه الخصوص؛ لذلك لا أتفق مع الناقد دراج عندما يرى علاقة سحر خليفة بما تكتب على نحو من المقصدية في تفعيل قضية المرأة على حساب تفعيل إيجابيات الانتفاضة، يقول: «ربما يكون موضوع سحر خليفة الأثير اضطهاد المرأة قد منع عنها التقاط النموذجي في حفل الانتفاضة، وفرض عليها منظوراً يرى وجهاً ويحجب آخر أو لا يرى الظواهر في موضوعيتها بقدر ما يراها من منظور أحادي الجانب، بابه الأول هو المرأة وبابه الأخير هو اضطهادها»⁽²⁾. والسبب في رفض مثل هذا القول يعود إلى وجود تشارك فعلي بين الخطابات الروائية تجاه سلبات الانتفاضة في قمع المرأة، وهو ما يمكن ملاحظته من خلال روايات فلسطينية أخرى كثيرة تناولت شخصية المرأة في الانتفاضة الفلسطينية في أواخر ثمانينيات القرن الماضي.

7- الجانب الآخر لأرض الميعاد: منظور المثقف وغريمه

إن شخصية المثقف «وحيد»، في رواية «الجانب الآخر لأرض الميعاد»⁽³⁾ لأحمد حرب، هي شخصية تبحث عن توازنها في فلسطين (أرض الميعاد) في زمكانية الانتفاضة. وهي شخصية تعاني من ازدواجية ناتجة عن الصراع بين القناعات الثقافية المسالمة المشرقة وقناعات المقاومة الوطنية الفلسطينية التي لها أفعها العسكرية العرفي، الذي نهض به

(1) دلالات العلاقة الروائية، ص 244.

(2) م. د.، ص 251.

(3) أحمد حرب: الجانب الآخر لأرض الميعاد، مؤسسة الثقافة الفلسطينية، القدس، ط 1، 1990.

أفق الشباب وأطفال الحجارة وبقية الناس في رواية الانتفاضة، وإن غيرت الأسماء، حيث (ماجد) في هذه الرواية هو المشابه لحسام في «باب الساحة» لسحر خليفة على سبيل المثال. وماجد مع تنظيمه الوطني هم صمام الأمان - بعد الله تعالى - في مواجهة الكيان الصهيوني من جهة، ومواجهة الصراعات الداخلية التي يفتعلها بعض اليساريين، وأيضاً بعض المثبتين المسيبين ضد الاتجاهات الوطنية الحريضة على مقاومة الاحتلال الصهيوني في الدرجة الأولى.

تقدم الرواية شخصيات متدمجة في الانتفاضة، كماجد الطالب الجامعي، وأبي قيس، وأبي نايه، وأم إنسانا عليل، ووديعه، وأطفال الحجارة، إلخ.

ونجد هناك اتجاهاً يسارياً يمثله الصحفي هادي، وهو اتجاه يبحث عن حل المسائل بين العرب واليهود من خلال التفاوض السياسي، باستغلال أعمال الانتفاضة الفلسطينية الشاملة لتحقيق هذا الهدف من خلال الحوار بين اليساريين العرب واليهود.... كما نجد اتجاهاً دينياً متعصباً في المنظور السردى، يمثله الشيخ عبد الله، ومن ذلك تعصبه ضد النساء، حيث يجعل المرأة: «مصدر الشر في العالم، فهي التي أخرجت آدم من الجنة»⁽¹⁾، وكذلك تعصبه ضد الشيوعيين واليساريين الذين يرفض الشيخ عبد الله مشاركة جماعته في الإضراب معهم، فائلاً: «كيف يمكن لأمة المسلمين أن تنضم لصغوف الشيوعيين في الإضراب؟ كيف يلتقي الإسلام بالكفر؟ ومن أجل ماذا؟ من أجل مكاسب دنيوية زائلة؟ من أجل قطعة أرض؟ إن الأرض لله يورثها لمن يشاء من عباده الصالحين»⁽²⁾.

ونجد عناصر الاحتلال الصهيوني الذين يتكلمون بالناس، كما تسعى مخابراته إلى توريث المثقف وحيد، ومحاولة جره إلى التعامل معهم ضد شعبه.. ما يشكل ردة فعل وحيد المخترب ذاتياً والمثرثر ثقافياً ككل المثقفين، كما يتضح من اسمه (وحيد)، ضد الاحتلال، ومن ثم يندفع إلى تأييد الانتفاضة بأبعادها الإنسانية، بدون أن يكون أداة تنفيذية غير واعية - في تصويره - في مملكية هذه الانتفاضة، التي يفودها الشباب المتحمس، الذي لا يحسب

(1) الجانب الآخر لأرض البعداء، ص 105.

(2) م. د.، ص 38.

حساب الأمور بدقة أو يقدر نتائجها في المنظور الثقافي (العاجز أو السلحفائي) لو حيد وغيره من المثقفين، مما يكرس السلبيات في كتابتهم عن الانتفاضة، تجاه ذاتها العائلة في معاناة الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال الصهيوني من جهة، والتآكل والشقاق الذاتي فلسطينياً من جهة ثانية.

كذلك، يرفض وحيد أن يكون طامحاً إلى درجة طموح اليساريين (مثل هادي)، الذين يتصرفون في إطار طوباوي، عندما يتصورون إمكانية حل إشكاليات الصراع العربي الصهيوني من خلال التفاوض بين يساري الطرفين المتناقضين.. وهو بذلك يحافظ على نفسه عندما يرفض أيضاً إغراءات الاحتلال الساعية إلى توريطه في التعامل معه، وإسقاطه في هذا التعامل بطريقة أو بأخرى؛ ليبقى وحيداً، في سياق شعار السرد الثابت: «أما أنت يا وحيد فستبقى وحيداً»⁽¹⁾ بالنظر إلى أن وحيداً معادل موضوعي للكاتب أو السارد، لما بينهما من تشابه كبير.

بدءاً من اسم الرواية، وانتهاءً بنهايتها، نجد أن وحيداً بصفته مثقفاً يشعر بمعاناة ذاتية، لم يفهمها الآخر؛ سواء أكان من شباب الانتفاضة الفلسطينية، أم من اليسار السياسي، أم من اليمين الديني، أم من الاحتلال الصهيوني المتربص به.. فهو يعيش في حالة من الاغتراب والضيق، ولكنه يغدو اغتراباً إيجابياً في المحصلة؛ لأنه يتدمج في مقاومة الاحتلال الصهيوني بطريقة الخاصة، التي قد يراها الآخرون سلبية، لكنها طريقة تحاول أن توفق بين قناعاته الثقافية الذاتية من جهة، وقناعات شباب الانتفاضة «الواقعية» من جهة أخرى.

وبذلك فهو قد حاول أن يمسك العصا من كل جوانبها، فحاول أن يترك علاقاته مفتوحة على كل ما يحيط به من بنى اجتماعية وسياسية وثقافية متناقضة؛ بالنظر إلى أن الواقع الفلسطيني الذي يراه (وحيد)، بدا له أكثر خيالية من الخيال، وهو يعلن جلد ذاته في مواجهة قوة الانتفاضة وعنفوانها، معلناً ولاءه في نهاية الأمر على هذا النحو من التبعية اللفظية لرموز الانتفاضة الشعبية، خالفاً ثوب الاستسلام والهزيمة: «ماجد: أنت المعلم وأنا التلميذ. قلت له وأنا المعلم ذاتي الممزقة. وأنت يا أبا فيس، أنا الآن عبدك المطيع. وأنت

(1) الجانب الآخر للأرض المحتلة، ص 236.

يا أم إسماعيل، يا أم الشباب ضعيني إلى صدرك الحنون. أنا بفضلكم أنزلت راية الخوف والانسلاخ عن حصن حياتي، ولن أرفعها ثانية. لا تلوموني، فأنا ورثت رأيي عن الرجال الذين رفعوا كوفياتهم البيضاء في حرب حزيران⁽¹⁾.

لذلك بقيت آفاق الصراع العربي الصهيوني مفتوحة في نهاية الرواية... وبقيت شخصية وحيد المثقفة المعترية تعاني من وحدتها وغربتها؛ فإن بدت شخصيته في بداية الرواية تعاني من الوحدة والغربة في درجة علوا، فهي أيضاً في نهاية الرواية لا تزال تعاني من الوحدة والغربة والتشرد الفلسطيني... ومع ذلك اختار هذا المثقف (السليبي) بطريقة الخاصة أن يكون جزءاً حبيماً من الانتفاضة الفلسطينية في مواجهة الكيان الصهيوني، وهي انتفاضة تدعوه دوماً إلى التأمل في سلباتها أكثر من الانفعال بشاعريتها الإنسانية، وبخاصة أن سلباتها تكمن في الصراعات الفصائلية التي يشجعها الاحتلال الصهيوني، على نحو هذا الاشتباك الفلسطيني بين المتدينين واليساريين: «اشتبك الطرفان بالمصي والحجارة، وأسفر الاشتباك عن طرد أتباع الشيخ. حضر الجنود؛ ولكنهم عندما عرفوا أنه أمر داخلي، لم يتدخلوا»⁽²⁾.

في هذا السياق، تبقى ذاتية شخصية وحيد بصفته مثقفاً شخصية مندمجة في وحدتها وغربتها وعجزها وترنرتها! وهذه هي ملامح شخصية المثقف عموماً في رواية الانتفاضة الفلسطينية، حيث تظهر أبعادها السلبية في مستوى مقاومة الاحتلال الصهيوني، في مقابل جراءة على نقد واقع الانتفاضة السلبية، عندما يتردد هذا الواقع على نفسه؛ فيأكل بعضه بعضاً.

8- التركيب

كان لا بد أن أكتفي بهذه الوقفة على شواطئ بعض روايات الانتفاضة، وهي ست روايات: «الأمواج البرية» (1989) لإبراهيم نصر الله، و«الخروج من القمقم» (1992) لعمر حمش، و«الكف تناطح المعزز» (1990م) لمحمد أبوب، و«الحواف» (1993) لعزت

(1) الجانب الآخر لأرض السبعاء، ص 136.

(2) م.ن.، ص 106.

الغزاوي، و«باب الساحة» (1990) لسحر خليفة، و«الجانب الآخر لأرض الميعاد» (1990) لأحمد حرب.

وقد اتضح لنا مما سبق: أن تناول الانتفاضة في بعض الروايات الفلسطينية، قد تشكل في سياقين:

الأول: السياق الإيجابي الذي يصور الانتفاضة بصفتها فعلاً ثورياً إنسانياً إيجابياً في مواجهة إجرام الكيان الصهيوني، هذا الكيان الغازي الاستعماري الاستيطاني النازي القمعي الهمجي... وفي المقابل يشكل فعل التحرر الفلسطيني من خلال المقاومة الوطنية الفلسطينية بالحجر في أيدي الأطفال الفلسطينيين. وتعد حتمية الصراع هذه قيمة حضارية إنسانية، لن يقبل فيها الفلسطيني غير رحيل الاحتلال الصهيوني عن أرضه؛ لأنه كيان غريب عن الأرض الفلسطينية والتاريخ الفلسطيني في فلسطين التاريخية.

والثاني: هو السياق السلبي الذي حملته الانتفاضة تجاه قيم اجتماعية وثقافية فلسطينية، أخذت تعاني بعد انتهاء شاعرية الانتفاضة ورومانيتها؛ لتتجسد المعاناة الفلسطينية الداخلية بسبب هيمنة الاحتلال ويطش من جهة، وأيضاً بسبب الصراعات الفلسطينية الداخلية بين الخير والشر في المجتمع الفلسطيني. ومن ذلك هيمنة الرجل على المرأة التي عُدت تعاني من الاحتلال الصهيوني من جهة، ومن سطوة الرجل الفلسطيني السلبي المهيمن على المجتمع من جهة أخرى.

هناك روايات أخرى عن الانتفاضة، لم تواصل هذه الدراسة قراءتها، لأن هذا الموضوع يحتاج إلى كتاب، وفعلاً كتبت عدة كتب وأبحاث عن رواية الانتفاضة، علماً بأن دراستي هذه كانت من الدراسات الأولى، حيث نشرت بعض أجزائها في منتصف تسعينات القرن الماضي، ومن أبرز هذه الكتب والأبحاث أذكر: «الرواية والانتفاضة: نحو أفق أدبي ونقدي جديد» (2005) لشكري عزيز الماضي، و«القيم والمطور: الرواية الفلسطينية من النكبة... إلى الانتفاضة» (2003) لمصطفى عبيد الغني.

وأذكر من روايات الانتفاضة الفلسطينية الأولى (بدأت 1987): «الطريق إلى بيرزيت» (1988) لأدمون شحادة، و«زغاريد المقاني» (1988) لمحمد وتد، و«عينان على الكرمل»

(1989) لإبراهيم العليم، و«أحمد، محمود... والآخرون» (1989) لزكي درويش، و«جليلة وهج في جذور الانتفاضة» (1990) لأكرم النجار، و«أنشودة فرح» (1990) لريحي شويكي، و«موسى وجوليت» (1991) لأفنان القاسم، و«الحلم المسروق» (1992) لصافي صافي، و«شبايك زينب» (1994) لرشاد أبو شاور، و«صرخات» (1994) لمحمد نصار و«وجود في الماء الساخن» (1996) لعبد الله تابه، و«انتفاضة» (1998) لجمال بنورة... إلخ.

الفصل الثامن

الحب والوطن وقراءات أخرى

(1) الرواية الفلسطينية بين عمودية التجريب وسطحية الخطاب الجماهيري

«إن دارون وماركس وفرويد غيروا وجه الثقافة الغربية، ولكن تأثير الرواية كان أعظم من تأثير الثلاثة مجتمعين»⁽¹⁾.

لعل أهم إشكالية عميقة ومغلقة واجهتها الرواية الفلسطينية في تاريخها الطويل، هي إشكالية كينونة مخططها اللغوي في ظل متطلبات مقاومة الاحتلال الصهيوني، وحاجة المتلقي العربي وبخاصة الفلسطيني إلى أدب نصالي ثوري، وهي إشكالية تكمن في: كيفية الطريقة التي يمكن أن تخط بها الرواية الفلسطينية طريقها، أو كيفية تجلي معمارها الفني بين متطلبات فنية فعلية تفضي إلى صياغات النصوص الإبداعية التجريبية الجديدة التي ميزت خطابات ما بعد الستينيات، ومتطلبات فنية تهدف إلى تفعيل استقبال المتلقي العادي الذي دخل فعلياً في هذه المدة في سياق مقاومة الاحتلال الصهيوني الذي تجسدت حقيقته بعد الحرب العالمية الثانية في نكبة 1948، ثم توج تماديه واستيطانه بهزيمة حزيران في عام 1967. ومعنى الاحتلال من الناحية الإبداعية أن المتلقي الذي يحارب العدو الصهيوني يحتاج ضمن سياقه الثقافي الخاص إلى لغة جمالية واضحة مباشرة مفهومة، هي أقرب ما تكون

(1) كولن ولسون، في الرواية، تر محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986، ص 28.

إلى التسجيلية السحرية أو الواقعية السحرية التي تتجسد في المقاومة المصيرية للاحتلال، وما تحتاج إليه هذه المقاومة من تجسيد للدوافع الثورية وتصوير للبطلات الفدائية داخل فلسطين المحتلة وخارجها.

والرواية الفلسطينية مثلها مثل أي خطاب روائي عربي، قد تهتم في بعض جوانبها بالمضمون أكثر من الشكل، أو هذا ما يتصوره بعض المهتمين بالرواية عن الرواية الفلسطينية. يقول سيد حامد نساج: «ولما كان المضمون هو الأسوأ لما كانت الفكرة هي الأصل، فإن الشكل عند البعض يأتي تالياً في الأهمية، وقد لا يحظى بأدنى أهمية، واستبعد ذلك أن تكون الخطابة والمباشرة والانفعالية سمات فنية مشتركة في عدد وافر من الروايات العربية الفلسطينية»⁽¹⁾. إلا أن هذا القول التعميمي يصلح أن يطلق على المساحة الروائية في كل قطر من أقطار العالم؛ لأن في كل بلد من هذه البلدان هناك أدب يدرس وهو أدب مهم عموماً، وآخر يقتصر في وجوده على كونه مسطراً في السجلات أو البليوغرافيات، أو يوضع على رفوف المكتبات كما يقول حميد الحميداني⁽²⁾.

وبكل تأكيد، كانت هناك مفارقات كبيرة بين خطاب الخمسينيات وما قبله - على سبيل المثال - وخطاب الستينيات وما بعده، فالكتابة الروائية التجريبية - مثلاً - بدأت فعلياً في المستوى العربي في الستينيات إجمالاً. والمفارقة بين الخطابين - كما يقول فاضل ثامر - تكمن في: «أن المسار العام لتجربة قصاصي الخمسينيات كان يصب ضمن إطار رؤية الواقعية النقدية أساساً، وأن تجربة قصاصي الستينيات كانت مكونة بالترعة التجريبية وبمؤثرات فكرية متمردة ورافضة، تكشف عن تأثر واضح باتجاهات العيشية والوجودية والتعبيرية في الأدب العالمي، وأن تجربة القصص الشابّة في فترة ما بعد الستينيات تمثل

(1) سيد حامد نساج: «بناؤها الرواية العربية الحديثة»، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1985، ص ص 128-129.

(2) حميد الحميداني: «الرواية المخبرية ورؤية الواقع الاجتماعي - دراسة بنوية تكويمية»، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 38.

مزاجه بين الرؤيه الواقعيه النقديه وبين نزعه التجريب والبعث عن الخصوصيه الفنيه على مستوي البناء واللغه والتكنيك⁽¹⁾،

فالسينيّات هي البدايه الحقيقيه للروايه العربيه الجديده، هذا ما يؤكدّه محمد براده في قوله: «في السينيّات بدأت تظهر كتابات روائيه جديده، وتتميز بحساسيه مغايره للحساسيه الرومانسيه والواقعيه المثلاليه التي طبعت أعمال جيل الرواد والمؤسسين (...) بدأت الروايه العربيه تنزع أردية الوقاعيه الفضفاضه وغلالات التلوين الوردي الرومانسي؛ لترناد مجاهل الذات والمجتمع عبر الاستنطاق المتعدد المنظور لواقع تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف»⁽²⁾.

يبدو أن المأزقيه السياسيّه التي واجهت الخطاب الروائي الفلسطيني بعد الهزيمةتين الأولى (1948) والثانيه (1967) بالتحديد، هي البحث عن الطريقه الناجحه في مقاومه العدو الصهيوني سياسياً/عسكرياً ولغوياً.. لذلك فإن خروج اللغه من دائرة الإشكاليات الملعبه التجريبيه، هو منيع تجلي هذا الخطاب الأدبي الفلسطيني كفعل مقاوم لا كفعل تجريبي غير متواصل مع المثقفي العادي، غير المثقف ثقافه خاصه تجاه جماليات الروايه أو فنها.

ولكن الخطأ الذي ارتكبه بعض النقاد هو أنهم تعاملوا مع الخطاب الأدبي الفلسطيني على أنه أدب مقاومه محصور ضمن شروط خاصه، لا تقرّه من أدب التجريب أو الحداثه. ومثل هذا التعامل جعل للأدب الفلسطيني بوثقه أو دائرة خاصه، لا يخرج منها إلا نادراً، من خلال تمرد بعض النصوص من وجهه نظر النقد الحداثي، مثل: تمرد روايه «المعجوز» لأفنان القاسم، أو روايه «إخطيه» لإميل حبيبي، أو روايه «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني، أو روايه «الغرف الأخرى» لجبرا إبراهيم جبرا، أو روايه «فتاح المجانين» ليحيى خليف، أو غيرها. وهو التمرد الذي يلح على تفعيل صياغه الخطاب في غير الدائرة الوثائقيه الجماليه المقاومه للاحتلال، ومن ثمّ تحوله إلى خطاب إشكالي تجريبي.

(1) فاضل ثامر: مدركات نقدية دار الشؤون الأدبية العامه، بغداد، 1987، ص 408.

(2) عبد المنعم تليمة (مشرفاً): الأدب العربي تغييره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربيه، بيروت، 1987، ص 200.

عرف عن محمود درويش كمبدع فلسطيني - على سبيل المثال - أن له موقفين يؤكد فيهما شكواه من بنية النقد العربي المعاصر، وذلك في زمينين مختلفين: الشكوى الأولى بعد هزيمة حزيران مباشرة؛ إذ طالب النقد العربي المتعاطف مع القضية الفلسطينية ألا يراف بالنص الأدبي الفلسطيني لمجرد أنه نص يقاوم الاحتلال، ويعبر عن أبعاد المأساة، ومن ثم يهمل النقد العربي أهمية وجوب احتفال هذه النصوص بمعاييرها الفنية، وبأحقية تكوينها الهيكلية الإبداعية الجمالي. أما الشكوى الثانية فقد أعلن فيها أن الأدب العربي الفلسطيني أدب مظلوم من قبل الخطاب النقدي العربي المعاصر، الذي تعامل معه على أساس أنه ملف من ملفات منظمة التحرير الفلسطينية، أو من ملفات الصراع العربي الإسرائيلي، بحيث تناسى النقد العربي أن لدى هذا الإبداع شروطه الإبداعية الجديدة، التي تقضي به إلى التجريب والتحديث، الأمر الذي جعل القصيدة عند محمود درويش - على سبيل المثال - تنتقل من دائرة الوضوح والمباشرة الثورية، كما تمثلت في قصائده الأولى قبل الثمانينيات، إلى دائرة تميل إلى التجريب والغموض في دواوينه الأخيرة: «مديح الظل العالي»، و«أحد عشر كوكباً»، و«أرى ما أريد» و«حين تركت الحصان وحيداً»... إلخ.

كان غسان كنفاني يكتب بلغة واضحة مباشرة تعطي نصه القصصي أبعاداً حقيقية في المقاومة، إلا أنه قدم بعض النصوص التجريبية، مثل مسرحية «الباب» ورواية «ما تبقى لكم». وبعد أن أنهى رواية «ما تبقى لكم» شعر أنها رواية لا علاقة لها بالجمهور العام؛ لأنه لا يستطيع فهمها؛ لذلك كانت هذه الرواية هي الرواية الوحيدة الغامضة؛ لأنه يصير دائماً على كتابة الرواية التي يفهمها الآخر في مستوياته المتعددة، وبالذات الشعبي والمقاوم للاحتلال الصهيوني، كما هو حال رواية «أم سعد»، أو التعبير عن مأساة ما بعد الهزيمة، كما تصورها رواية «رجال في الشمس»، أو لعائد إلى حيفا»، أو قصصه القصيرة عموماً.

إن لدى الخطاب الروائي الفلسطيني قدرات تجريبية وفنية متميزة، استطاع بعض النقد العربي أن يدركها في روايات: غسان كنفاني الجماهيرية - على سبيل المثال - ويكتشف فيها تأويلات قد لا تخطر مطلقاً في ذهن المثقفي العادي، الذي يتلقاها في صورتها المباشرة. بل هناك دراسات نقدية تناولت روايته «رجال في الشمس»، وكأنها من أهم الروايات العربية

المعاصرة، مما جعل نجيب محفوظ يرى في غسان كنفاني الروائي العربي الأول. ومعنى ذلك أنه يمكن الإشارة الفعلية إلى عدة رموز ذات خطابات روائية فلسطينية إشكالية، تمثل مركزية هرمية داخل الخطاب الروائي العربي، مثل خطابات: كنفاني، وجبرا، وحبيبي، ويخلف، وسحر خليفة، ورشاد أبو شاور، وأحمد عمر شاهين، وغيرهم. لكن الإشكالية المهمة هي البحث الدائم عن العلاقة الحميمة بين القارئ العادي والخطاب الروائي الجديد والمتجدد.

ناقش أحمد عمر شاهين إشكاليات القص أو الخطاب السردى الفلسطيني في ضوء إشكاليات الرواية العربية المعاصرة، ورأى أن مشروع قصصه الأول هو مشروع المقاومة لا الحداثة؛ بمعنى أن المطلوب منه هو أن يكتب نصاً واضحاً لا ملبساً، كما هو حال رواياته «الأرض الحرام» و«العبور إلى الوطن».

هناك قدرة لدى بعض الروائيين على أن يكتبوا روايات يمكن أن تكون ثنائية التلقي؛ كأن تكون مباشرة وفي الوقت نفسه تجريبية. وأذكر في هذا الإطار رواية «المتشائل» لحبيبي، و«نفاح المجانين» ليحيى يخلف، و«صراخ في ليل طويل» لجبرا إبراهيم جبرا، و«إلى الجحيم أيها الليلك» لسميح القاسم، وغيرها.

في حين نجد كثيراً من الروايات داخل فلسطين المحتلة قادرة على أن تمتلك شروطها الفنية العميقة، وفي الوقت نفسه أن تحمل هموم الفلسطيني بأسلوب يفهمه الفلسطيني العادي، الذي يشكل جوهر الصراع مع الاحتلال الصهيوني من جهة، ومع الظروف المعيشية والإنسانية الفلسطينية من جهة أخرى، كما هو حال روايات سحر خليفة، وجمال بنورة، وأسعد الأسعد، وأحمد حرب، وغيرهم.

ولعل تلاعب إميل حبيبي باللغة كفاعلية إبداعية، هو السبب وراء تميزه تجريبياً، وفي جعل روايته «المتشائل» من أهم الروايات العربية عالمياً. ومع ذلك لم يفقد نصه شروطه التاريخية ذات الميول الشعبية، ما جعل رواياته خطابات واضحة وعميقة معاً؛ أي فيها ثنائية السهل الممتنع، نجد ذلك في «المتشائل»، و«سداسية الأيام الستة»، و«خرافية سرايا بنت الغول»، ولكننا ربما لا نستطيع التيقن من فهم المتلقين العاديين لروايته القصيرة «إخطية»، على الرغم من كونها رواية متعقدة بأسلوب المقالة.

كان جبرا إبراهيم جبرا من أكثر كتاب الرواية الفلسطينية احتفالا بنص لا علاقة مباشرة له بالمقاومة الفلسطينية... حيث جاءت رواياته جميعها حافلة بالتجريب والحداثة وأزمات المثقف في عالمه المتناقض. وفي الوقت نفسه تُفهم وتقرأ من القراء كافة، بدءاً من «صراخ في ليل طويل»، وانتهاء برواية «يوميات سراب عفان». ولكن هناك تعميق لتجربة التجريب في رواية «عالم بلا خرائط»؛ الرواية المشتركة بينه وبين عبد الرحمن منيف. وكذلك غموض حاد نواجهه في روايته «الغرف الأخرى» التي يمكن أن نطلق عليها الرواية الكابوس.. لكن يبقى جبرا علامة مميزة في الرواية العربية المعاصرة؛ لأنه كاتب روايات: «السفينة»، و«البحث عن وليد مسعود»، و«صيادون في شارع ضيق».. أشهر رواياته.. ولعل روايته الأولى «صراخ في ليل طويل» تعد الرواية الفلسطينية الأولى الناجحة فنياً، والمؤسسة على القواعد التجريبية، رغم كونها كتبت في الأربعينيات ونشرت في الخمسينيات من القرن العشرين.

ومقابل الحضور الفاعل لجبرا إبراهيم جبرا، نجد روايات أفتان القاسم التي تجاوزت عشرين رواية، ممتلئة بالغرائبية والرميز المغلق، الذي يصعب فهمه من قبل المتلقي المتخصص، كما هو حال رواية «العجوز»، و«مدام حرب»، والأعشاش المهدامة.. فما نكتشفه في مثل هذه الروايات من غموض حاد يصعب تأويله على المتخصص، لكن هذا لا يمنع من وجود روايات أخرى له ذات مقرب واضح أو تسجيلي، مثل: روايته «المسار»، التي تؤرخ للقضية الفلسطينية في عهد الانتداب البريطاني، ومؤامرات الصهاينة للحصول على وطنهم القومي - كما يزعمون - في فلسطين.

بكل تأكيد، هناك أسماء روائية فلسطينية أنجزت في مجال الرواية إنجازاً مميزاً، وهي أسماء تتجاوز مئة روائي من بين ثلاثئة وخمسين روائياً وروائية في الأقل. وهي أسماء قد استطاعت أن تقدم خطابات روائية تحتفل بالقضية الفلسطينية في الواقع العربي المنهار والواقع العالمي المنحاز إلى الجانب الصهيوني، وتعالج مأساة الاحتلال العنصري في حياة الفلسطيني، داخل فلسطين وفي الشتات، وفي الوقت نفسه، تظن أو تحاول أن تظن هذه الرواية لمعيتها الفنية، فتحقق جمالياتها؛ إذ نجد ذلك واضحاً في كثير من الروايات، التي لا مجال لذكرها.

إجمالاً، نجد - في هذه المقاربة الانطباعية - سياقين من الكتابة في الرواية الفلسطينية: السياق التسجيلي، كما يظهر - على سبيل المثال - في روايات: «المجموعة رقم 17» لرشاد أبو شاور، و«عين المرأة» لليانة بدر، و«تشرق غرباً» للبللي الأطرش... وسيق الرويات ذات البنيات الإيحائية التأويلية، مثل روايات: «عود لإبراهيم نصر الله» و«امرأة الفصول الخمسة» للبللي الأطرش، و«بوصلة من أجل عباد الشمس» لليانة بدر.

ومهما حاولنا أن ندخل الرواية الفلسطينية في عالم التجريب؛ فإن لدى الكاتب الفلسطيني حساسية خاصة تجاه قضيتة المصيرية، وهي الحساسية التي جعلت روايات كثيرة تغرق في التسجيلية، الأمر الذي يحده من قدراتها الفنية، ومن ثم تفقدها التسجيلية ميزات الدينامية الجمالية التي يمكن أن تسجل لها. كما يمكن استبعاد كثير من الروايات ذات الصبغة التاريخية الاجتماعية المباشرة؛ لأنها لم تمتلك شروطها الروائية، وهذا لا يمنع من أنها قد تمتلك قيمة اجتماعية أو سياسية أو وثائقية أو أية صفة أخرى في المضمون، غير أدبية، على سبيل التخصيص لا التعميم؛ لأن هناك مقولة ترى أن كل أدب لا بد أن يكون فيه شيء من جمالية أو فنية، وإن كانت محدودة أو هشة.

هناك خطابات وأسماء روائية فلسطينية، أثبتت حضورها بجدارتها في الثقافة الإبداعية العربية والعالمية المعاصرة، نذكر من هذه الأسماء: غسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وسحر خليفة.. ومن رواياتهم: «المشائل»، و«رجال في الشمس»، و«السفينة»، و«عباد الشمس».

(2) الحب والوطن في روايتي (أيام لا تنسى) و(ليل البنفسج)

مقدمة

هذه قراءة في الحب والوطن في روايتي (أيام لا تنسى) لجمال بثورة، و(ليل البنفسج) لأسعد الأسعد. وهي قراءة تحاول الإجابة عن سؤالين هما:

أ) كيف تكون العلاقة بين الحب والوطن، عندما تكون علاقة الشخصية علاقة سلبية مع الأرض؟

ب) كيف تكون العلاقة بين الحب والوطن، عندما تكون علاقة الشخصية إيجابية مع الأرض؟

ولعل أهم النتائج التي توصلت إليها هذه القراءة نبع من حقيقة أكدتها الروايتان، وهي أن وجود علاقات عاطفية قوية وسليمة، يكون في ظل قوة تماسك علاقة الشخصية بالوطن.

كانت علاقة بطل رواية (ليل البنفسج) مع حبيبته علاقة قائمة على المتعة، وعدم الإيمان بالزواج، ثم الفشل الذريع عندما انحدرت العلاقة بين الشخصية والوطن. ولم تعد قوية تؤمن بمصيرية الزواج، إلا بعد أن توهجت علاقة الشخصية مع الوطن.

والأمر نفسه حدث مع بطل رواية (أيام لا تنسى)، فقد كانت علاقته السلبية مع الأرض وهروبه من مسؤولياته الوطنية، من دوافع هروبه إلى الجنس، وعدم إيمانه بالزواج أو حتى الحب. لكنه عندما قرر الانتماء إلى وطنه برزت في حياته علاقة عاطفية محددة، وظهرت أهمية الارتباط في علاقة زوجية مع الحبيبة، التي لم تعد علاقته بها محصورة في الشهوة الجسدية.

1- إشكالية الحب والوطن أساس التكوين البشري: وهي أساس الصراع العربي الصهيوني

لعل منبع إشكالية العلاقة بين الحب والوطن ثقافياً وعرفياً، ينشأ من ارتدادات صورة الحب إلى ذاتية الشخصية في حين تتمظهر الوطنية - غالباً - بمظاهر اجتماعية وقومية وإنسانية وطبيعية.. هدفها إشباع اندماج الذات في الآخر، أو التضاني في خدمة الموقع العام للمتمسكي ضد المواقع المعادية.

لا يوجد مجال واسع هنا لاستعراض العلاقة الفاعلة الممتدة بين المرأة والأرض في تطور التاريخ البشري. لكننا نجد الذكر (الرجل) في حالة من عدم الاستقرار والأمن بل والتضحية لتأمين سلامة عنصرين من عناصر الوجود، هما: المرأة والأرض. وتكفي الإشارة إلى كون لفظة «فتنة» ذات دلالة مزدوجة لأنها تدل على قوة جمال المرأة، وتدل أيضاً على سبب الحروب. وفي التاريخ شواهد كثيرة على قوة العلاقة بين المرأة والأرض وفي كونهما معاً وقود الحرب، إذ تجعل بعض الأساطير خلق المرأة من أجل إشعال الحرب في مجتمع

الذكور شبه «الإلهي». وكانت حرب طروادة من أفضل النماذج الملحمية الدالة على الصراع من أجل المرأة. وبذلك نجد ارتباطاً تاريخياً بدءاً من الملاحم وحتى العصر الحديث، يشير إلى قوة العلاقة بين المرأة والأرض على طريقة: «أرضك قبل عرضك» في المثل الشعبي الفلسطيني؛ لأهمية الأرض التي تعد قدسيته أهم من قدسية العرض الذي يحرص عليه الفلسطيني كحرصه على روحه إن لم يكن أكثر. ومن ثم إذا كانت الرواية تطوراً معقولاً للملحمة القديمة، فإن المرأة هي أهم مرتكزات النص الروائي ولولاها - كما يظن البعض - لما وجدت الرواية.

وعليه استطاعت الرواية العربية الفلسطينية أن تحظى بعلاقة ملحمة في مواجهة الاحتلال الصهيوني الذي آزم الشخصية قومياً ودينياً، ويشكل أساس وطنياً واجتماعياً. ولانجد في الرواية الفلسطينية روايات غرامية على شاكلة روايات محمد عبدالحليم عبدالله الرومانسية، لأن إمكانية وجود مثل هذه الروايات معدومة أو في غاية السلبية اجتماعياً وثقافياً وعرفياً في مواجهة الاحتلال الصهيوني.

لقد استطاعت ظروف الاحتلال الصهيوني لفلسطين إيجاد شخصية فلسطينية لا تفكر إلا بلغة العلاقة بالوطن مباشرة أو ترميزاً. ولن نستغرب من هذه الناحية غياب الإبداع الذاتي، مثل: الأغاني الغرامية، والمسرحيات العاطفية، وقصائد الحب المفرطة في الجسدية أو آلام الحب. إننا لا نجد شعراً مثل شعر نزار قباني في المرأة، ولا مثل شعر فاروق شوشة... إننا نجد إبداعاً تُغسل فيه المرأة بالوطن والوطن بالمرأة، في أقل تقدير في الأدب داخل فلسطين المحتلة؛ حيث نجد علاقة اندماج كلي ترميزي أو صوتي أو غنائي أو ملحمي... بين المرأة والأرض.

وفي فضاء الحروب نجد الأدب أدباً ذكورياً، بمعنى أن يكون الذكر هو البطل الذي يُطلب منه أن يتحمل قضايا الأمة المصيرية؛ لأن ثنائية الذكورة/ الأنوثة هي أيضاً ثنائية الحرب والسلام، فالذكورة عالم الحرب، والأنوثة عالم السلم ومن هذه الناحية تتماثل روايات (حرب 1967) بمظاهر الذكورة، ومن المؤكد أنه ستكون هناك روايات ذات بنيات أنثوية في مستوى الرواية الفلسطينية، تتفق مع مرحلة الزمن القادم الذي يستدعي اختلال علاقات السلام.

انشغل أدب فلسطين المحتلة - بشكل عام - بتصوير الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال الصهيوني. وهو واقع عاش حالة عالية من الاستلاب والقمع، كما أنه حاول أن يكون مكافحاً مدافعاً عن جذوره ووجوده. فتميز ذلك الأدب بفاعليته الداعية إلى التحرر الوطني، وفضح همجية العدو الاستيطانية، ودعم وحدة الصف العربي والإنساني لمقاومة المواقع «الإنسانية». ولم يخل في توجيه الانتقادات للذات والآخر... ولم تكن غلبة الموضوعاتية عليه سبباً في انتقاده لجمالياته الفنية، وهذا لم يمنع من وجود الأدب الوثائقي والتسجيلي بكثرة، نوحى إلى قوة الأثر المباشر للصراع مع العدو الصهيوني في الأدب.

كانت الرواية الفلسطينية من أبرز أجناس الأدب احتفالاً بملمحية الصراع بين كيانين متناقضين، يسعى كل منهما إلى إلغاء الآخر لإثبات هوية الذات. وكان الجانب العربي الفلسطيني هو الجانب الأضعف سياسياً وعسكرياً، لكنه بكل تأكيد يعد الجانب الأقوى فكرياً وإبداعياً.

يصل عدد الروايات التي كتبت داخل فلسطين المحتلة، منذ عام 1967م، إلى أكثر من مئتي رواية، وبرزت أسماء روائية: مثل إميل حبيبي، وسحر خليفة، وسليم غوري، وسلمان تاطور، وساميح القاسم، وأحمد حرب، وأدمون شحادا، وعبدالله تايه، وزكي درويش، وشوقية غروق، وعبدالمجيد كلوب، وفضل الريماوي، وفهد أبوخضرة... إلخ.

ولعل هناك - كما ذكرت - تشابهاً كبيراً بين معظم الروايات في نظرتها إلى العلاقة بين المرأة والأرض. ولكن هزيمة حزيران تعد من أبرز العوامل المؤثرة في رواية الأرض المحتلة، والروايتان اللتان ندرسهما في هذه القراءة، نشرنا في عامي 1988م و1989م، وأحدثهما تعود إلى قبيل الحرب وفي أثنائها وبعيها يز من قصير.

والروايتان هما ياكورتا الكاتيين في مستوى كتابة الرواية، رغم وجود إرث إبداعي متميز عند أسعد الأسعد في مجال الشعر، يقابله إرث إبداعي أكثر تميزاً في مستوى القصة القصيرة عند جمال بنورة.

ومما يجدر ذكره أن نجد تشابهاً كبيراً بين الروايتين، بحيث يصعب الفصل بينهما في بعض المواقف، فبالإضافة إلى كون كل منهما تنطلق من واقع الهزيمة، فإنهما تعتمدان

على بطل ذكر: زيد في (ليل البنفسج) وسهير في (أيام لا تنسى)، وتشارك البطل أنثى أو إناث يكون البطل على علاقة بهن؛ هي في الغالب علاقة تأثرت إلى حد كبير بالصراع مع العدو الصهيوني، ولها سمات عاطفية أو جنسية، ومن أسماء الإناث البارزات في الروايتين: «رياب» و«زينب» في (ليل البنفسج) و«ناهدة» و«سائدة» و«ديوديت» في (أيام لا تنسى). وإذا عددنا العلاقة بين الذكر والأنثى علاقة تشد المثلقي إلى بنيات ذاتية اجتماعية، فإننا نقف في المقابل مع علاقة في غاية الإشكالية، وهي علاقة البطل بالاحتلال الصهيوني. بحيث نجد بطلاً يعاني، ويسعى إلى تحديد نفسه من خلال علاقته بأرضه المحتلة والمحتل الصهيوني من جهة، ومن خلال علاقته الذاتية بالمرأة التي رغب فيها، وهي علاقة تتعرض لقمع الاحتلال من جهة ثانية.

منقف بكل تأكيد مع توهج جدلي بين علاقتين ذاتية (العلاقة العاطفية) وموضوعية (مقاومة الاحتلال). والتوهج الجدلي مصوغ في الروايتين في حبكة تقليدية، تتولد منها صراعات حادة داخل الشخصية (المستوى النفسي) وخارج الشخصية (المستوى الوطني).

2- بطل رواية ليل البنفسج: البحث عن الحيادية وحتمية الصراع

إن بطل رواية (ليل البنفسج) طالب يدرس في بيروت قبل الهزيمة. وكان متقفاً سياسياً هائماً بعالم فتاة (زينب)، تركت خطيبها من أجله. وعندما وقعت الهزيمة قرر أن يعود إلى الوطن المحتل عن طريق المغامرة. وعندما رفضت حبيبته العودة معه، عاد وحده مضحياً بحبه من أجل العيش على تراب وطنه.

وبعد أن تنجح مغامرة عودته إلى (رام الله) يقرر أن يكون سلبياً، إذ يتخذ قراراً يكون فيه حيادياً لا مع الاحتلال ولا ضده:

«لست معنياً بالاحتلال، سوف أعيش حياة فائقة، وما دمت في حالي فلن يتعرضوا لي (...) ما لي وما للاحتلال، هم في حالهم، وأنا في حالي»⁽¹⁾.

لم يكن موقف هذا البطل سلبياً قبل الاحتلال، فقد كان كتلة من الثورة، لكن الهزيمة غيرت كل شيء، ليصبح ممزقاً سلبياً كافرأ بكل الأشياء وبخاصة السياسة.

(1) أسعد الأسعد: ليل البنفسج، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1989، ص 13.

«كفرت بكل شيء»، ولم يعد يعني أي شيء، غيرتني الحرب اللعينة، دفعت بي إلى القاع (...) الحياة وحدها، الحقيقة الوحيدة التي تنتصب أمامي، ولست راغباً بغيرها، أعيشها طويلاً وعرضاً، لا شيء فيها يستحق المعاناة، أو حتى الاهتمام»⁽¹⁾.

وتكمن الحياة الحقيقية من وجهة نظر البطل في العمل الآمن والحب الذي لا يرتبط بزواج. لذلك اعتقد بأن حياته أصبحت مستقرة عندما حصل عليهما معاً، فهو يعمل بالتجارة، ويقيم علاقة عاطفية/ جنسية مع (رباب).

وتحاول الرواية من خلال مجريات أحداثها القائمة على علاقة الشخصية بالاحتلال والحب أن تكشف عن أكنوية إمكانية العيش الحيادي في ظل الاحتلال... لأن سلطة الاحتلال الصهيوني ترفض مثل هذه الحيادية. وهي التي تسعى إلى إجهاض بنية الشخصية الفلسطينية، مهما كان موقفها منه.. وتصل الرواية إلى القول: إن الاحتلال لا يفرق بين الحيادية وغيرها عندما يقع الصدام أو المواجهة.

تقول رباب لزيد: «في هذه البلاد يبدو أن كل عربي متهم، إلى أن تثبت براءته»⁽²⁾.

إن قناعات زيد السلبية بحثت عن الحب وبخاصة الجنس، فأقام العلاقة مع «رباب» التي رفض حبها له عندما كانت زميلته في بيروت. بل إنه وجد في الاحتلال فرصة للخروج من الرقابة الاجتماعية عليه، لذلك يختار «يافا» مكاناً مناسباً للقائه مع رباب بعيداً عن رقابة العمون في «رام الله»، أو في أية مدينة فلسطينية أخرى، مثل «بيت لحم» و«القدس» مما احتل عام 1967م.

وتكتشف سلطات الاحتلال هذه العلاقة، فتحاول تجييرها لمصلحتها، حيث تصبح مستمكاً تهدد به أجهزة المخابرات العاشقين بالفضيحة، إذا لم ينخرطوا في التعامل معها. ومن هنا تبدأ خطوة الخروج السلبي عن الحياد. حيث تقوم الأجهزة باستغلال العلاقة والتفريق بين المحبين من خلال تصويرهما عاريين مع آخرين كل زوجين على حدة، لإظهارهما أمام بعضهما في دائرة الخيانة، بالنظر إلى صورة زيد مع امرأة عاريين تثبت ذلك، كما أن صورة رباب مع رجل عاريين تثبت ذلك.

(1) ليل البنسج، ص 69.

(2) م.ن.، ص 72.

وبذلك يقع «البطلان» فريسة سهلة في الموقع المعادي للوطن، وكان من الممكن أن يصبحا عميلين رسمياً لولا تدخل القوة الوطنية المنقذة المتمثلة في شخصية «سالم»، وهو الأثر القادر على معرفة خطط الأعداء، والقادر أيضاً على توفير إمكانيات الأمان للشخصية الفلسطينية تحت همجية الاحتلال. وبذلك يتأكد للبطل سقوط شعاره المرفوع: (ما لي وللإحتلال، هم في حالهم وأنا في حالي)، ومن ثم يدرك بأن وظيفة الاحتلال تكمن في أن يجتث ملامح الإنسانية من الوطن الذي استلبه من أصحابه، وهو في ذلك احتلال عنصري، لا يفرق بين حيادي وغير حيادي.

ويصل زيد إلى القناعة الآتية:

«الاحتلال هو الاحتلال. لا يمكن للمرء أن يكون حياً. إما أن تكون مع الاحتلال يجرّدك من إنسانيتك. يمتنعك من ممارسة أبسط حقوقك. يمتنعك حتى من أن تحب. في زمن الاحتلال يجب أن تحصل على تصريح للحب وإلا فسوف تعاقب»⁽¹⁾.

ويتحول زيد إلى عضو فاعل في المقاومة، وتعود علاقته قوية برباب بعد أن يتأكد من خداع الاحتلال له ولها، ويقرر أن تبقي حبيبته التي لن يستغني عنها. ويطلب منها بعد ذلك أن تنتظره ليتزوجها بعد أن يخرج من السجن، إثر الحكم عليه بسبب مقاومته للاحتلال الصهيوني.

هذه هي حركية فكرة الرواية الرابطة بين علاقني الحب والوطن، وأنه تبين لنا بأن الحب إذا كان وسيلة للحياة فإنه علاقة فاشلة، ولا يكون علاقة قوية إلا عندما تتوثق الصلة بين الإنسان ووطنه في حالة تستدعي حتمية مقاومة الاحتلال من أجل التحرر الوطني.

3- بطل رواية (أيام لا تنسى): من الانهيار النفسي بسبب فشل الحب

والهزيمة إلى الانتماء الوطني ونجاح العلاقة العاطفية

شخصية «سمير» في رواية (أيام لا تنسى) هي المحور الرئيس الذي تتشكل من خلاله التعقيدات الذاتية والتعقيدات الغيرية. يبدأ في الرواية وهو في غاية الانهيار النفسي بسبب

(1) ليل النسيج، ص 109.

تخلي حبيبته «ناهدة» عنه، بعد أن تزوجت غسابطاً أردنياً ثرياً. لقد تركت «سمير» الذي سافر من أجل زواجهما للعمل في الكويت، لكنها عانت أو خافه أهلها لا فرق. ويقرر ألا يعود إلى «بيت ساحور» بفلسطين لكن مرض أمه يعيده إليها، حيث تقع الهزيمة، فيجد أزمته تتعمق مع الاحتلال الذي كان سبباً في لقاءه مع حبيبته «ناهدة»، ثم قيام علاقة جنسية بينهما، لكنه يكتشف أن علاقته بها قد انتهت؛ لأنه لا حب مع الاحتلال؛

«لم أعد أرغب في النظر إليها.. فكأنني سأطالع الهزيمة في وجهها.. أو كأنها والهزيمة شيء واحد... وخالجني إحساس غامض بأن نهاية الحرب ستضع نهاية لحبنا (...) هذه التي أحبها واعتبرها جزءاً من نفسي، شعرت أنها تفصل عني.. عادت إنساناً آخر.. لقد طغى شعوري بالهزيمة والعار على إحساسي بحبها.. وهل بقي شيء من الحب بعد الهزيمة؟ وهل الهزيمة تسمح لنا بأن نحب؟.. هل يستطيع إنسان فقد كرامته أن يحب؟»⁽¹⁾.

وكما هو ملاحظ، نجد أن الحب قد ضاع مع ضياع الأرض / الوطن، ولم تعد الشخصية في علاقاتها بالمرأة قادرة على أن تحب. كان البطل قبل الهزيمة منهاراً بحجة ضياع الحب، وعندما حدثت الهزيمة، وكان هناك إمكانية لعودة الحبيبة التي فقدوها، وجد نفسه عاجزاً لا يستطيع إقامة علاقات حب. لذلك وجد نفسه وجهاً لوجه مع عدة خيارات، أولها أن يعود إلى الكويت ويخسر هوية الانتماء إلى وطن محتل، وثانيها أن يدخل ضمن صفوف المقاومة مختاراً بين المقاومة المسلحة أو المقاومة الثقافية. وثالثها أن يهرب من مواجهة الاحتلال إلى الإغراق في الذاتية والأنزواء الاجتماعي والحياد تجاه القضايا الوطنية، وهنا يكون الجنس (لا العاطفة) طريقه إلى الهروب من ملاحقة أزمته؛ الهزيمة وحبه لـ «ناهدة». هنا نجد أن هذه الرواية طويلة قياساً إلى رواية (ليل البنفسج)، ومع ذلك لا فتور في لغتها التي تنسم بالإنهيار النفسي للبطل الذي يعاني من تفكك وضيق وسلبية تجاه محيطه الوطني. ويختار الهروب إلى الجنس مدعياً بأنه يفعل ذلك نتيجة فشل علاقته مع ناهدة وسيطرة حبها عليه. ورغم وجود فرصة للعلاقة بأختها «سائدة»، وبخاصة إمكانية قيام علاقة جنسية بينهما، لكنه يعزف عن ذلك؛ لأنه متخوف من تحول علاقته معها إلى علاقة زواج لا يبحث عنه فقط.

(1) جمال بنورة: أيام لا تنسى، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1988، من ص 95-96.

ويرفض العروضي الوطنية التي قدمت إليه، يقول عن محاولات صديقه فتحي سلامه الذي ضمه إلى المقاومة:

«حاول أن يقنعني بأفكاره السياسية، وأن يجرني إلى النشاط السياسي، ولكنني لم أكن أكثر ثباتاً بذلك كثيراً. فقد شغلني حب ناهضة عن الاهتمام بأية أمور أخرى»⁽¹⁾.

يهرب من واقع فلسطين المحتلة عام 1967م إلى تل أبيب المحتلة عام 1948؛ ليقيم عدة علاقات جنسية مع فتيات يهوديات (مومسات)، متصوراً بأنه في مثل هذه العلاقات يحقق نصراً على عدوه الذي اغتصب أرضه، لكنه يكشف سخافة تصورات ومهزلاتها:

«شعرت وأنا أمتلك جسدها مثل شعور الفاتح... كاتني أغزو تل أبيب، أو كأن إسرائيل استسلمت لي... ها هي تساؤهم تسألنا لنا دون حرب، وخالجني شعور بالانتصار (...). وبعد عدة لقاءات شعرت بسخافة الفكرة التي انطبعت في ذهني عن موضوع الانتقام من نسائهم... إنها طريقة مبتذلة وسخيفة للانتقام (...). هم هزمونا في ساحات القتال... ونحن نهزمهم في ساحات الفراش... ورغم ذلك بدأت أحس أنني المهزوم»⁽²⁾.

ويحاول إقامة علاقة عاطفية مع فتاة يهودية أخرى بالإضافة إلى علاقته الجنسية بـ«يوديت»، وذلك لأنه اكتشف في الجنس ضجراً، ولم ينقذه من مأساته:

«هل يخلق الجنس معنى للحياة؟ هل يمكن أن يعيش الإنسان فقط لإشباع غرائزه الحيوانية»⁽³⁾.

وإذا كان الجنس يمثل في أعلى درجاته الحيادية أو هو ملذات الذات على حساب الصراع الوطني، فإن البطل يفشل في تحقيق الحياء، لأن الاحتلال لا يتركه في حاله، إذ يجد نفسه في إحدى زيارته لحبيبه اليهودية في تل أبيب تحت أرجل اليهود، يدومونه حتى يغيب عن الوعي، ثم يجد نفسه معتقلاً بتهم التخريب: «كانوا يتهموني بوضع القنبلة في

(1) أيام لا تنسى، ص 29.

(2) م. ن.، ص ص 250-252.

(3) م. ن.، ص ص 253.

محطة الباصات، وكأنهم وانقون من ذلك (...) هل كان يجب أن أفعل شيئاً حتى أدخل السجن، أم أن كوني فلسطينياً محتلاً تهمة كافية في حد ذاتها لوضعي في السجن»⁽¹⁾.

وتفشل علاقته مع «يوديت» التي أحبها، وقرر أن يقيم معها علاقة من خلال الزواج؛ لأنه اكتشف من حديثها معه أنها لن تقبل أن تزوجه. يضاف إلى ذلك صعوبة الظروف الموضوعية التي لن تقدم النجاح لمثل هذا الزواج. فهي فضلت صديقها اليهودي عليه قائلة له بأنها لن تتوانى لحظة عن قتله، إذا شعرت بأن قتله يمكن أن يوفر لها فرصة كي تعيش. وهكذا يصل البطل في النهاية إلى حتمية مواجهة العدو، بالنظر إلى أن الهروب من المواجهة هو تعميق للأزمة لا حل لها. ويتصادف مع تغييره نحو الانتماء موت «ناهدة» في حادث سير، حيث يقرر حينئذ أن يبدأ حياة جديدة:

«تأكدت من موتها فعلاً..!! والآن عليّ أن أنسى كل شيء يتعلق بها.. حتى حبها..! عليّ أن أفكر في الأحياء وليس في الأموات (...) بعد الآن عليّ أن أفكر بعقلي.. وليس بعاطفتي.. وبدأت أفكر وأنا أثوب إلى نفسي: هناك سائدة ما زالت تنتظر.. لم يبق إلا سائدة.. نعم.. لم يبق إلا سائدة والطريق الآخر»⁽²⁾.

فهو هنا حدد علاقته العاطفية تجاه سائدة، وهي علاقة تعني الحب والزواج. وعندما ترك الجنس كوسيلة للهروب، لم يبق أمامه إلا «الطريق الآخر»، وهو الانتماء لحزب فتح سلامة الثوري.

يقول مخاطباً أخيه سميحة حبيبة فتح سلامة، والمنتمة إلى حزبه عندما اعتقلت:

«لا أستطيع أن أنخلي عنك.. ليس أمامي خيار آخر.. سوى الوقوف إلى جانبكم»⁽³⁾.

إن رواية (أيام لا تنسى) رواية متعاسكة، وهي ترسم بطلاً منهزماً لا يعود إلى نفسه ووطنه إلا في الصفحات العشر الأخيرة من ثلاثمائة وتسعين صفحة. وكما لاحظنا، فقد استطاعت الرواية أن تدمج العلاقتين بالوطن والمرأة في علاقة واحدة، فكانت علاقات

(1) أيام لا تنسى، ص ص 306-307.

(2) م.ن.، ص 383.

(3) م.ن.، ص 387.

البطل فاشقة عندما ابتعد عن شرطه المصيري الذي يعني الالتزام بوقائع الانتماء الوطني، لكنه عندما قرر - بعد فشل الهروب - أن يلتزم وطنياً، فإنه استطاع أن يضع خطوة البداية السليمة على طريق التلاحم بين العلاقتين: العلاقة العاطفية، والعلاقة الوطنية.

4- ملامح فنية

ليس غرض هذه الدراسة الولوج إلى عوالم فنية في الروايتين والمقارنة بينهما، كما أنها لا تفصل بين فنية النص وموضوعه. ولكن هناك إشارات يجب تأكيدها فيما يخص العلاقة بين العاطفي والوطني في الروايتين.

أظن أن هناك وحدة اندماجية بين لغتي الحب والوطن في الروايتين، فهما تتحركان وفق صراعات الذاتي والموضوعي في شخصيتي (سمير) و(زيد)، وهذا ما جعلهما - وبخاصة في (أيام لا تنسى) - تخرجان عن إطار الروايات الوثائقية أو التسجيلية ذات الأساليب السلبية التي ميزت كثيراً من الروايات الفلسطينية.

نجد في رواية (ليل البنفسج) وضوحاً شاملاً في عالم الشخصية الخارجي، ما يشير إلى وعي المؤلف بحركة الصراع بين العربي الصهيوني داخل فلسطين المحتلة، وهو ما أكدته لي المؤلف عندما التقيته، وقال فيما معناه: إن الرواية تصور حياة بطل لا يتركه الاحتلال في حاله، حتى في أشد خصوصياته الذاتية المتمثلة في الحب. لذلك لم يكن الحب غاية فنية يقدر كونه نهجاً ترميزياً يصور الاحتلال عائقاً في مستويات حياة الشخصية كافة.

وتحفل رواية (أيام لا تنسى) بعالم الشخصية الداخلي، وهي رواية أكثر انفتاحاً على لغة العلاقة بين الذكر والأنثى - عكس ما نجده في رواية (ليل البنفسج) - ولعل هذا يعود إلى نوعية شخصيات الروايتين، حيث تنتمي شخصيات (أيام لا تنسى) إلى المسيحية التي لا تتخرج كثيراً من الدخول في عالم وصف العلاقة العاطفية من خلال الاعترافات المشبعة بالجسدية الدالة على انهيار الشخصية وسلباتها.

ولعل اعتماد سلطات الاحتلال الصهيوني على موضوعية العلاقة بين (رياب وزيد) لإسقاطهما في دائرة التعامل، يعود إلى دور الحياة الاجتماعية الإسلامية في توجيه العقاب الشديد للشخصية المتمادة جنسياً... الأمر الذي لم يكن له دور في رواية (أيام لا تنسى)،

بل نجد انفتاحاً في النص؛ حيث الشخصيات تعرف عن علاقاتها المتداخلة، والعلاقات غير المشروعة أيضاً.. وقد حاولت سلطات الاحتلال الصهيوني إسقاط «سمير»، لكنها لم تتخذ الجنس وسيلة ضاغطة لفضحه، وإنما استخدمت الثروة كوسيلة للإغراء.

ونعود لتؤكد مرة أخرى أن الكاثين اعتمدتا في روايتهما على فكرة الحيادية الفاضلة، وكذلك فشلت وسيلة الحيادية المتمثلة في الانتماء الذاتي إلى الحب والجنس، مؤكدة نجاح علاقة الحب عندما يكون هناك انتماء حقيقي إلى مقاومة الاحتلال الصهيوني.

ومن مدخل العلاقة الجدلية بين الحب والوطن، استطعنا أن نقف على دلالة روايتين شدنا القارئ إلى المتابعة، لأنهما مبيتان على حبكة تقليدية هرمية، ذات مزلق خطيرة، نفشل معها حالات التوقع المصيري للبطل في ظل ظروف معيشية أقوى منها، لتجد البطلولة نفسها في لحظات كثيرة مثل الفشة في مهب الريح. فالخوف من العقاب (الموت، السجن) أو اليأس تجاه إمكانية تحقيق شيء يذكر، هو الذي يبعد الشخصيات السلبية عن المقاومة متخذة سبل الحياد والهروب... لكن هيمنة الظروف الموضوعية والعلاقات المصيرية بين حتمية الصراع بين العرب واليهود، هما السبب في بحث حتمية المواجهة عند الشخصيات السلبية لتأمين الحماية والهوية ورفض التساقط.

(3) «عواء ذاكرة» رواية أم .. ؟

ما شاع عن رواية «عواء ذاكرة»⁽¹⁾ لرجاء بكري، في بعض ما قيل عنها، إنها رواية! والحقيقة أن من يقرأ هذا «الكتاب» لا بد أن يتساءل عن مدى إمكانية تجنيسه بصفته رواية، أو قصة، أو كتابة سردية، أو رواية شاعرية، أو سيرة روائية، أو سيرة ذاتية، أو نداعيات ذاكرة.. إلخ، من جهة. وعن مدى إمكانية تجنيسه بصفته شعراً مشوراً، أو نثراً مشعوراً، أو كتابة شاعرية، أو لغة انفعالية غامضة، أو تداعيات أسطورية خرافية كسجع الكهان.. إلخ، من جهة ثانية. وعن مدى إمكانية تجنيسه بصفته نصاً جديداً، أو لغة مشجدة، أو نصاً تجريبياً، أو نصاً جامعاً للأجناس.. إلخ، من جهة ثالثة. وعن مدى إمكانية نفيه من الدوائر الثلاث

(1) رجاء بكري: عواء ذاكرة، مطبعة النهضة، الناصرة، 1995.

السابقة، وعده خطاياً سرالياً معقداً، أو تشكيلاً لغوياً فضفاضاً، يصعب الإمساك برؤيته من جهة رابعة. وربما هو كتاب يقضي إلى كل ما ذكرت... مع وجود إمكانية لتصنيفه في سياق الرواية الجديدة.

لا شك في إمكانية أن تكون رجاء بكرية تشكيلية مبدعه، أو أن تكون شاعرة مبدعه، لكنني أتوقف عند إمكانية أن تكون روائية أو ساردة في هذا الكتاب تحديداً، إذ إن هذه الصفة - على أية حال - بما اتفق على جماليات تخصصها، أو جماليات تكسرهما في سياق النص الجديد أو الرواية الجديدة، ربما لا تخص رواية «عواء ذاكرة» البالغة مئة وخمسة وسبعين صفحة من القطع الوسط، قسمتها الكاتبة بغير تساوي ستة فصول، هادفة من وراء هذا التقسيم إشعارنا بأنها نكتب رواية، تأكيداً لما وصفت به عملها بأنه رواية، على الصفحة الأولى من كتابها!! ومن حقها ذلك؛ لأن مفهوم الرواية متمتع ومشعب وإشكالي!!

ليس من حق هذه المقاربة أن تصادر مشروعية هذا الاصطلاح الذي اختارته الكاتبة لتصنها، أو أن تصادر الشعور بروائية أية رواية توصف بهذا الوصف؛ لأن مفهوم الرواية نفسه غداً مفهوماً متغيراً كثيراً في موجة الكتابة الجديدة عموماً، والرواية الجديدة على وجه الخصوص، أو ما يسمى «الرواية المضادة» للرواية. كما لا يحق للكاتب على طريقة يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، أن يفرض مصطلحه الذي اختاره أحياناً بقوة ليصف خطايا لغوياً يخصه، وربما لا يستحق هذا المصطلح، أو لا يستجيب للعمل الموموم به، ولا يسجم معه في عرف التلقي الواعي أو حتى التلقي العادي من وجهة نظري!! ومع ذلك استفادت الرواية كثيراً من الثروة المنولوجية داخل الشخصيات السردية.



كأن الكاتبة (رجاء بكرية) أحست ضمناً بمشاعر الناقلة أو الفائرة أو الفاعلة، فسعت كتابتها هذه «عواء ذاكرة»، و «ال «عواء» كما نعرف، لا يتجاوز كونه صياغات موسيقية متكررة موحية بالعدد والتنوع، غير مفهومة، تدمج بين شاعرية الصوت، وعموض المعنى والدلالة، وقد يتفاعل فيه شكل / جنس كلامي ما، ويتشابه معه، فيغدو بذلك هذا «عواء» جنساً أدبياً يمكن وصفه بالثروة الإبداعية، أو التداعبات الجمالية، أو اللف والدوران، أو

مرض إسهال الذاكرة، أو لغة «التهريج» و«التحريج»، أو الهذيان... ولا تخص هذه الصفات كتابة «رجاء بكرية» وحدها، بل نجد كثيراً ما يمارس هذه الكتابة في زمن انفتاح الكتابة وتعددتها على نقاء الأنواع الأرسطية، متحولين بذلك إلى ما سماه إدوار الخراط «الكتابة عبر النوعية»، وهي الكتابة ذات الحساسية الجديدة العالية الوثيرة في الشعرية، مع ضرورة أن يمسك الكاتب بعنان نصه ويحوّله إلى لغة تواصلية، لا أن يتهازل هذا الكاتب مع لغته، فيتحول هو نفسه غريباً عن هذه اللغة التي ليس لها سوى الامتداد الشعري الطويل على متن صفحات كثيرة، لا تغني ولا تسمن من جوع لدى المتلقى العادي لا النافذ، ومن ثمّ قد تستحق هذه الكتابة أن تكون بجدار «عواء ذاكرة»؛ لأنها في حقيقتها لا تتجاوز هذه التسمية الجمالية بحد ذاتها، بل إن هذا العنوان هو الوحيد المعاري من الزيف في هذه «الرواية»/ «عواء ذاكرة»، عندما يتعلق الأمر بتصنيف هذا العواء على أنه رواية جديدة، ربما في زمن لا يستحق أكثر من هذا العواء، وبخاصة أن الكاتبة تكتب في ظل الاحتلال الصهيوني لفلسطين...

على أية حال، يجب ألا نخدعنا التسميات بما تفضي إليه من تصوف أو خيال لا علاقة له بالواقع أو الملموس إبداعياً، دون نفي وجود جمالية خاصة يصيغها القارئ أو المتلقي على أي نص، الذي قد يكتسب جمالياته من مزاجيات القراء، أو من ثقافة نفسية واعية تجعل أي نص لا يخلو من جماليات مهمة؛ لأنه لو خلا من هذه الجماليات لما طبع بناتاً وصار نصاً. وحتى لو تعاطفنا مع هذا النص/ «عواء ذاكرة»، فإنه يجدر بنا ألا نجعل من الحية قبة، فنظهر أنفسنا نقاداً فوق العادة في تبرير التجديد، على اعتبار أن أسطورة الناقد الجيد هي أن يكون الناقد المتميز، أي الأكثر فهماً للنصوص غير المفهومة، أو هو الأكثر تعميقاً وتعقيداً للنصوص الواضحة والمباشرة، وجعلها مخزناً للدلالات والرؤى...

نحن بحاجة - كما نخوض أعوام الألفية الثالثة - إلى أن نعيد النظر بما شاع من «عنجهية» ثقافية إبداعية أو نقدية في النصف الثاني من القرن العشرين، وبخاصة في فضاء التداخلات بين: الحداثة، والبنوية وما بعدها، والتفكيكية، والتجريب، والكتابة الجديدة أو المضادة... إلخ، وبخاصة بعد أن غدا كثير من النقاد يشرّون من هذه المرحلة الحداثية!!



أنهيت قراءة «عواء ذاكرة» فيما يقارب ستة شهور، وهذا الوقت الطويل ليس ناتجاً - في ظني - عن عجز في قراءتي أو ضيق في وقتي، بقدر أنني لم أستطع القراءة أكثر من صفحة أو صفحتين في اليوم، وربما أقل، وربما أعدت ما قرأته مرات، وربما عزفت عن القراءة لعدم الرضا عن العمل.. علماً بأنني قد أقرأ ثلاث روايات لكثفاني في ليلة واحدة!!

ومع ذلك لا أنكر أنني تفاعلت أحياناً مع شاعرية اللغة وصفاتها، ومع التشكيل الفني المتداخل مع لغتها، ومع النصوص التي اختاروها الكاتبة لتزين بها مداخل «روايتها»، ومع إحساس الكاتبة وحرارتها في السعي إلى أن تكون روائية لا شاعرة، ومع أنشوية الثروة التي أكدتها رجاء بكريه في هذا الخطاب.

لعل الكاتبة العربية الجديدة تسعى قدر الإمكان إلى أن تنفوق على الرجل في الكتابة السردية، وذلك بمحاولة محاربة التوقع داخل دائرة الثروة ودهاليزها الجوانية، كما فعلت ذلك سحر خليفة في رواياتها كلها، فكتبت بذلك روايات تستحق جائزة التعاضد بين الذاتي والموضوعي بجدارته. وهو ما لم تفعله رجاء بكريه في «روايتها» الأولى، فجاءت كتابتها مخنوقة في عتق زجاجة الأنا إلى حد فقد السيطرة على الكتابة ككل؛ بسبب التداعي وانهايار الذات في دوامة اللغة الشعرية وكابوسيتها الناتجة من بطش الاحتلال الصهيوني عموماً.

يبدو أنها (رجاء بكريه) لو لم تتوقف في وقت محدد، لكان بإمكانها أن تكتب منذ فصل أيضاً على غرار القصول الستة المتساوية في درجة الهذيان.. ودرجة الهذيان هذه هي خلاصة التعبير الجمالي عن كتابتها، وكل كاتب بإمكانه أن يهذي ويثرثر لبشكل من أي يوم من أيام حياته رواية، وفي حال التوصل إلى حاسوب قادر على تسجيل ندائيات الذاكرة، فأنا شخصياً سأزودكم في اليوم الواحد بأكثر من رواية، إن اتفقا على أن يكون الهذيان أو الثروة رواية، ولا أظننا سننطق على هذا المعيار، وإن كان الهذيان جزءاً محورياً حميمياً من الكتابة السردية!!



سنحاول التمثيل على حركية الثروة من خلال بعض الفقرات، ففي فقرة البداية، تكتب

رجاء بكريه:

«أعدو.. أعدو.. أعدو، وينبح قلبي، أنفاسي تسبق غطاي.. تندحرج أمامي بإنهاك كرات ذات بريق شفاف، وتعدو خلف أسراب المواء الحزين لفظة طحنت عجالات سيارة أنيقة مسرعة نصفها الخلفي، وظل نصفها الأمامي صرخات استغاثة، ترتعش في وهج الظهيرة الحارقة لذلك اليوم الخاص من شناء حيفا المضطرب. نداء محروق لنصف شطره الحنين، يتنادي سراب نصف لا يميز من حقيقة كونه سوى خيط الألم الثقيل الذي يجر جره بمشفة خلفه، ويلتوي في التراءات الشارخ الإسفلتي الخشن، يموء بذل، يستصرخ نصفه الميت يناقش مواءه مؤنه.. يحتج بصمت يذبح ويكي دماء»¹¹³.

فهذا الموقف الشعري الدرامي التراجيدي قادر على أن يولد حالة من التصاعد السردى، لكن حالة القطة الثابتة، تتحول إلى حالة ثابتة في حياة البطلة الراوية نفسها التي تعيش ظروفًا مشابهة لظروف القطة، وذلك بعجز رجلها، يشلها أو يقطعها إثر مواجهة مع العدو (الصهيوني) في عملية عسكرية أو في انتفاضة، فتستمر اللغة ضمن تطور درامي محدود للغاية، وغير ملحوظ، تدور بصفاتها هذياناً إثر حالة العجز هذه في دائرة التشابه، مع ورود إشارات غامضة إلى علاقات ثورية في «المخيم» في مواجهة العدو «الصهيوني». وربما من هذه الناحية قد تبرر للكاتبة غموضها الذي يعني التمويه على مفص الرقيب، لكونها تعيش ظروف الاحتلال الصهيوني. لكنها على ما يبدو تجاوزت الحد المطلوب في درجة الغموض. ربما كان عليها أن تستفيد من تجارب إميل حبشي، وسلمان تاطور، وسميح أنفاسم، وغيرهم؛ حيث استطاعوا أن يستخدموا شفافية الرموز، ويعبروا عن مقاومتهم الفاعلة لظروف الاحتلال، في لغة حافظت على تفاعلها مع المتلقين، وإصرارها على العلاقة الحميمة بهم، إذ إن ظروف الصراع العربي الإمبراطوري توجب على الكاتب الفلسطيني ألا يكتب بلغة مجانية، تتجاوز هذا الصراع، ونهمشه، وبخاصة عند كتاب فلسطين المحتلة (فلسطيني الداخل)، بصفتهم يعانون يوماً من قساوة ظروف الاحتلال وقمعه المتواصل.. ومن ثم يصعب علينا أن نفرق بين فقرة وأخرى في مستوى درجة الكتابة وتعلقها بإيقاع الثرثرة/ الهذيان، إذ يستمر هذا الإيقاع في مستوى السياق نفسه حتى نهاية الرواية.. ونجد هذا واضحاً في فقرة النهاية:

(11) عواد، ذاكرة، ص 9.

«أررد بذهول.. لست أدري، لست أدري، العنجرية صددت مفاتيح مرفئها، وانتهت إلى عيث، رغوة الزيد البحري تلموج في نكهة مرفأ بتعرف حناياه بانقطاعه إليه.. ينشر شرعه تحت قوس المدى الملقوب بألف عين تتجسس ريش نسر يقتنص باخرة الأتي بتصميم من عزم على ثلاث يرحل.. يرحل، ويلقي رحله بين أكتاف غربة تعرفه بمنمنات الوجع البكر على خريطة قنصه.. وأشباه خلجل تلوكتني.. تعصرني، تركني زقاقات تشرد، وشوارع تركيب الشطط وتسبح. يتناول جسدي المتعرق حليباً بمذاق الهال الترابي.. يشعلني سيجارة تغور حلماتها الفلكية ضباباً شفافاً، يتدلل ويغري متعشاً بخليط الألوان القزحية.. يعب منها شيق ويهيم...»⁽¹⁾

لو أخذنا أية فقرة في مستوى لغتها الخاصة لوجدنا - كما أسلفنا - أن الإيقاع الهدياني نفسه يتكرر، دون انزياح إلى السردية المغيبة في غالب الأحيان، ومع ذلك نسجل للغة أنها توحى بشاعرية، وبصور تشكيلية مركبة، وإيقاع ضبابي غرائبي، ومحاولة كسر للمألوف وللموضوع لمصلحة الغموض المعجاني، ومحاولة السعي الحثيث إلى توليد الجميل الشعري غير المترابطة فيما بينها أحياناً، فتظهر لنا أية فقرة على أنها نص سلطوي قاص؛ بمعنى أنه نص يمتلك أدوات القمع التي تجبر المتلقي على أن يفرّج بجماليته الشعرية، رغم غياب الجمالية السردية عنه؛ لأنه فعلاً يمتلك جمالية الهيبة والإثارة والقدرة على التلويع بإمكانيات سطوة اللفظة المتوترة في النفس أصلاً، عدا عن توترها الأكثر فاعلية في الإبداع، هذا ما نحسّه في جلّ الألفاظ في الفقرات، ومنها في الفقرة السابقة: ذهول، العنجرية، عيث، الزيد، قوس المدى، تجسس، غربة، الوجع البكر، تشرد، الشطط، حلماتها، شيق... إلخ.

لا أظنكم تريدون مزيداً من الفقرات للتدليل على ما أذهب إليه، فالمسألة هنا نحتاج إلى مزيد من الشرح، لكن قطع الشك باليقين يفضل أن نقبس فقرة من الوسط، لنطبخ القدر على ثلاثة حجارة (أثاف)، في نوصف اللغة الشعرية لا السردية:

«ينيهني الصمت المقاجي، أحاول بقلق تلقف نباح العواء المتلاشي، وحين يتأخر

(1) عواء، ذاكرة ص 175.

أجرب تصديق حقيقة تلاشيهِ، وأخاف عاقبة توقعاتى. أنتظر كمن يتهاى ساعة تجددهِ. خمس دقائق.. عشر دقائق كافية لأن يعود ولا يعود. أتحسس ساقي كأنما أمتتها على سلامتها، وأحس لعل العواء هدير طائرة، لعل طريقي مغمورة، لعل جيب آخر هاجمه رامبو جديد وقتله..^(١)

قد تُعجب بتداعيات هذا الكلام، وهذيانهِ الشعري، لكن من الصعب أن نقنع بسردية، أو بعلاقته تحديداً بصميم الرواية المألوفة، التي هُمُشت هنا عناصرها الرئيسة كلها تهميشاً تاماً، فالشخصيات أشباح وعلامات بلا حياة، واللغة السردية لا وجود لها، والزمانية كوابيس، وتنامي الحدث أو الفكرة غير موجود، وتعددية الأساليب السردية غائبة لمصلحة هيمنة تيار الوعي / «الهدبان» (المونولوج الداخلي).. وكأن ما بقي للكتابة، التي زعمت أنها سردية (رواية)، من ميزات لا يتجاوز جماليات اللغة الشعرية، بما تقضي إليه هذه الجمالية من تجريد، ودلالات جزئية مكثفة، تستلزم قراءة شعرية، لا قراءة سردية!!

فالمكان وتجريده.. والزمن المبهم.. والحدث أو الفكرة (الواضحة) المغيبة.. وتعددية الأصوات المغيبة.. وتعددية الرؤى المغيبة.. وتعددية التعبير المغيبة.. وتنوع أشكال السرد المغيبة.. وتعددية التناص مع الأجناس الأدبية أو مع أشكال الواقع المغيبة.. كل هذه مغيبة... ومن ثم لا رواية مألوفة!! لم يبق إلا هيمنة اللغة الشعرية!! فهل بإمكاننا أن نصف هذا الكتاب بأنه رواية بهذه اللغة، أو بطول العمل؟! ربما على سبيل المجاز!! أو على سبيل القول بأن الكتاب هو رواية جديدة!! أو من جهة طول مادة الكتاب، الذي قد يغري بمسلكية التعامل مع هذه اللغة على أنها رواية ذات بنية تأويلية داخلية!!

وهل فعلاً يخلو الكتاب من نَفَس الرواي؟ أم أن فيه تشيحاً سردياً؟ فما مدى هذا التشيح الذي ربما يقتنعنا، إن أعدنا القراءة مرة أخرى بوجود بنية سردية أو روائية؟! هذا الكلام لا يهدم أهمية رواية «عواء ذاكرة» عموماً، بل يسعى إلى الكشف عن شعرية «السرد» في ضوء الرواية الجديدة، بغض النظر عن مدى اقتناعنا بهذه الكتابة أو بغيرها!!

(١) عواء ذاكرة، ص 82.

(4) الكتابة عبر الأسطورة: رواية «جبل نبو» لعزت غزاوي

«إن أعلى ارتفاع لمؤاب هو «نبو»، اسمه «نبو» وهو جبل ضخم لا يصعب الوصول إليه. و«المدير» من هناك يبدو قرمزية وردية حمراء لكنها حمرة خفيفة (...) تخرجين منها خائفة، وخائفة تعودين، وحين يقضي قلبك لن يهتملي»⁵⁶.

لم تكن الكتابة المعاصرة - في ظني - حالة من الهذيان كما يعتقد الذين يتعلقون بهوامس الأمور. وذلك لسبب بسيط؛ وهو أن أية كتابة في أية مرحلة أو حقبة زمنية ستسعى دائماً من خلال البحث عن تركيبة لقوانينها الداخلية، إلى أن تكون نوعية أو جديدة في سياقها المتطور من البدايات إلى لحظة الكتابة نفسها، في إمكانية محددة، وذات بعد تاريخي... وما تسعى إليه الكتابة المعاصرة بكل تأكيد؛ هو تفعيل تلك الخصوصية أو النوعية التي تجعلها مختلفة أو مخالفة لما كان معروفاً أو شائعاً قبلها. فهي من هذه الناحية، تسعى إلى كسر المألوف، وفي الوقت نفسه لا ترفض توظيفه بأسلوب جديد، يصدم المتلقي، ويزعزع حالة ركوده وانسجامه التي تعود عليها في القصيدة الجاهلية مثلاً، أو في الحكاية الشعبية، أو في الخطبة «الرصينة»، أو الرسالة المسجوعة، أو ما إلى ذلك.

إن الكتابة العربية المعاصرة ووعيتها الثقافي يحملان الملامح الجديدة، التي نفرض إلى نوعية من الكتابة المختلفة عن الخط العام في الموروث الكتابي والثقافي، لكنهما يصوران على حمل إرثاصات وإيقاعات الكتابة النوعية الماضية، ما يؤكد أن هناك علاقة جدلية حية بين أيّ معاصر وأيّ ماضي، ومن هذه الناحية يصبح النص المفتوح على المعاصرة والماضي قيمته التي تجعله إشكالية في حدّ ذاته؛ ما يتطلب عدة قراءات تكشف عن أبعاد انتقائه التجنيسي، أو تكشف عن أبعاد تكوّنه في حالة من تعددية النصوص كالأسد الذي هو مجموعة خراف مهضومة كما يقال... إلخ.

من هذا المنطلق، نصبح مقاربة رواية «جبل نبو» لعزت غزاوي مقاربة لنص أو «خطاب نصوي»، لا للرواية بالدرجة الأولى، دون أن يفقد هذا النص شروطه الروائية.

(1) عزت غزاوي: جبل نبو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 56.

يحاول المؤلف أن يقول في المقدمة التي قَدَّم بها روايته إن كتابته لا تخرج عن كونها داخلية بطريقة أو بأخرى: «في تيار الحداثة وما بعدها ذلك لأن الحداثة لم تأت رفاهية وتقييداً للفن، بل جاءت استجابة لتعقيدات الحياة من حولنا من جهة، واستجابة لخبرات متراكمة منذ أن نطق أول كائن بشري بحرف جميل، وحتى يومنا هذا من جهة أخرى»⁽¹⁾. ومن هذه الناحية تصبح رؤية الروائي للكائن البشري - كما يقول في مقدمته - أنه: «سببى دائماً كوناً قابلاً للاكتشاف»⁽²⁾.

تنتقل الرواية من كون البنية المكانية مصدراً مهماً في توليد فاعلية اللغة والشخصيات؛ حيث نجد «جبل نبو» العادي يتحول إلى صياغة أسطورية؛ لكونه يفصل بين «سدير» الموطن الأصلي، وهي رمز لفلسطين، وبين «بصرى» القرية الرمز للمنفى الذي يعيشه الفلسطيني بعيداً عن وطنه، في ظل ظروف بحثه عما يشبه ماضيه؛ لذلك يحاول التعايش مع هذا المكان بظروف الماضي في «سدير».

ولعل كلمة الناشر (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، المثبتة على غلاف الرواية تعدّ صيغة معبرة عن العلاقة بين غياب الوصول إلى الأصل/ الوطن في مقابل حضور البدائل دائماً؛ «يبحث إبراهيم العمران عن السدير من خلال الذهاب إلى بصرى. ويبحث عن ابنه يوسف من خلال حلمه بإنجاب إسماعيل. ويبحث عن زوجته عائشة من خلال بنت المبروك، ولذلك فإنه حين يصل إلى شيء، إنما يصل إلى بدائل غاياته لا إلى غاياته نفسها؛ أي أنه يفقد غايته في اللحظة التي يعتقد ونعتقد أنه وصل إليها»⁽³⁾.

وأخيراً، يموت الحاج إبراهيم بعد أن يخرج من «بصرى» متحدياً يأسه في لحظة جنون متوجهاً إلى سدير، تقول مريم ابنة المبروك في رسالة إلى ابنه: «إن الرجل مات أخيراً. حمل عشاءه وخرج من بصرى حتى وصل إلى وادي المسلك.. ولم ينس أن يأخذ معه صرة صغيرة تقول أمي إن فيها خبزاً وجبناً. لكن الرعاة أتوا به صبيحة اليوم التالي»⁽⁴⁾.

(1) جبل نبو، ص 10.

(2) م. ن.، ص 10.

(3) م. ن.، ص (الغلاف).

(4) م. ن.، ص 19.

وقبل ذلك تغيب عائشة زوجة الحاج إبراهيم في صورة الغياب الأسطوري، هائمة على وجهها، عائدة إلى سدبر؛ لتلاقي حفيها على الطريق، ويدفنها الرعاة في جبل «نيو». والمفارقة هنا أن عائشة تقبل على هذه المغامرة غير المضمونة، في وقت أصبح فيه الحاج إبراهيم غير قادر على الإنجاب، وحتى على الفاعلية الجنسية كرجل...

أما يوسف ابن الحاج، الشاب المثقف الذي قضى ست سنوات في «ميشغن» يدرس الآثار، فإنه عندما يعود إلى بصرى مرتع طفولته البديل، يشعر بالغربة الشديدة: «لا شيء» يعادل غربي. نائه بين السدير وبصرى، ولوني القمحى وضياح أمي على أعتاب مؤاب الغربية، ولا أستطيع أن أجمع ذلك في أي فصل من فصول الحضارات القديمة أو حتى المحاصرة. أي مستقبل ينتظرنى أو أنتظره؟⁽¹⁾

تشكل الرواية من عديد من النصوص الكابوسية، فكل شخصية تحمل كوابيسها، ويكفي أن تكون شخصية ابنة المبروك من أهم الشخصيات الشعبية التي تتحول في الرواية إلى حالة أسطورية غريبة، وبالتحديد في مجال علاقتها مع مسعود الوالي، مما يعيدنا إلى غرائبية «جلجامش»، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، التي تأثر بها الروائي تأثراً مباشراً. يقول يوسف - على سبيل المثال: «سألتني عشرات النساء (في إنجلترا) إن كنت قد قرأت «موسم الهجرة إلى الشمال» وفي كل مرة تساءلت إن كان الشبه كبيراً بيني وبين مصطفى سعيد صاحب الهجرة. كلانا من الجنوب، لكنني لم آت إلى الشمال تدفعني رغبة اغتصاب مضادة أو سادية الجنس أو الموت. أنا يوسف الإبراهيم مشدود إلى أوتاد كثيرة. لا شيء يعادل غربي»⁽²⁾.

إن من أهم إيجابيات هذه الرواية أنها قائمة على تعددية الأصوات، من خلال الاعتماد على وجهات النظر في الحكى؛ حيث تتجلى أصوات: يوسف، والحاج إبراهيم، وعائشة، وبت المبروك، ومريم ابنة بنت المبروك، وبت الحاج إبراهيم المقيمة في سدبر... إلخ. تبدأ الرواية من عثور الطفل يوسف على نقش آشوري في بصرى، وتنتهي بعودته

(1) جبل نيو، ص 90.

(2) م. د.، ص 89.

بعد التخرج من إنجلترا، وفي وسط هذا الزمن الممتد من الوعي بالعلاقات، تتداخل أبعاد الماضي والحاضر الواقعية والأسطورية والتاريخية والمستقبلية لتكتشف من خلال تعددية نصوص الرواية وإحالاتها أن ما كتبه عزت الغزاوي، هو نصوص من سيرة ذاتية، تستحضر أبعاد سير الآخرين المشابهة من خلال العلاقة التاريخية التي شردت الفلسطيني عن أرضه، مما جعل من حالة التشريد (الملجوء والنزوح) حالة أسطورية في حد ذاتها، وهي ربما تكون أكثر أسطورة من الأسطورة نفسها - في نظر الكتابة الفلسطينية عموماً. وهي كتابات مليئة بفعل الاغتراب الذي يصبح فعلاً إنسانياً لا إقليمياً، وذلك عندما يلتقي في بصرى اغترابان، تقول مريم عن بداية معرفتها بيوسف: «فهمت تماماً أنه ليس من بصرى. وحين قلت ذلك لأمي هزت رأسها وقالت نحن أيضاً لسنا من بصرى، حيث إن جدي جاء إليها مع كثير من أفراد عائلته وعمومته من الشرق، ربما كانت تقصد الحجاز أو اليمن لا أدري تماماً. ولم تكن تستطيع أن تحدد ذلك. المهم أن يوسف كان غريباً مثلي عن بصرى»⁽¹⁾.

من هنا نفهم تلك العلاقة الحميمة التي نشأت بين يوسف ومريم، بحيث لا يمكن تصورها إطلاقاً على أنها علاقة حب عادية، وإنما هي وعي تاريخي يمكن حله عن طريق البعد الأسطوري الاغترابي؛ وذلك عندما تبقى العلاقة مجهولة، تقول مريم: «سأذكر أنني وقفت في أكثر من مناسبة أنظر في عيني، وفي داخلي يتنزي الجنون المطبق والصمت، وهو يعلق نظره في التطريز - الثور وفريه الهائلين وساحة الخضرة. سأشعل أحلامي حين يمضي وحين آوي إلى النوم وهو يقرأ «تشييد الخلق» بجدية صارمة...»⁽²⁾.

لعلني ألتقي مع علي الخليلي عندما يصف الرواية بقوله: «أماكن وأشخاص ونواحي وحضارات وأساطير تجد لها القدرة المذهلة على التدفق وعلى اكتساح النص (...) كأن عزت الغزاوي قد أعاد صياغة الأسطورة فيها (رواية الهجرة والملجوء والنزوح - رواية العودة) مجدداً وافقاً هو ومن خلفه شتى الأساطير على قمة ذلك الجبل نبو، غير مكترث بفقته المفاوضين...»⁽³⁾.

(1) جبل نبو، ص 46.

(2) م. د.، ص ص 64-65.

(3) م. د.، (تذييل: المكان الأخير لعللي الخليلي)، ص ص 94-95.

إلا أنه من الصعب أن ترتبط الكتابة بفكرة مرحلية.. لأن كل كاتب متميز يحاول الخروج من السياق الخاص التكتيكي المؤقت؛ ليؤكد أن كتابته حالة من الفانون الأدبي في تركيب عالم لغوي له فاعلية الاستمرار لا الموت في حالة تغير قوانين الاجتماع أو السياسة أو أية قوانين معيشية أخرى.

ما نجد في الرواية يكمن في حقيقة التعلق بالكتابة الجديدة، سواء في مستوى الجملة اللغوية الشاعرية الإيحائية، أو في مستوى رسم الشخصيات، أو في تعميق الحدث العادي من خلال هالة الأجواء الأسطورية أو الخرافية أو حتى التاريخية. هذا ما نكتشفه في الجمل الأولى من الرواية: «مهب هذا المكان كأنه نهاية تتلاشى بعدها كل ماديتك وفيزياء جسدك. اكتشفت أن العبارة لم تكن سوى «إنوما أليش» بلغة آشور، ويعني ذلك «نشيد الخلق أو عندما في الأعالي» مكتوبة بخط مسماري»⁽¹⁾.

وليست نهاية الرواية بأقل غموضاً من طقس البداية؛ حيث انتظار ولادة إسماعيل عن طريق مريم؛ لإنجاز العودة إلى مدير الأمر الذي فشل في تحقيقه الحاج إبراهيم، ومات قبل أن يعود إلى «مدير».

هكذا يمكن التأكد من أن فعل الكتابة في الرواية، يقوم أساساً على تقصد الغرائبية، ما يقضي إلى تكوين أبعاد القضية الفلسطينية في الكتابة السردية؛ لعل من أهم سماتها أنها تمتلك عناصر الأسطورة كافة... أي إنها كتابة عبر الأسطورة في تصوير الواقع الفلسطيني في مواجهة الاحتلال الصهيوني، بحثاً عن تحرير فلسطين والعودة إليها عبر الأجيال الفلسطينية كلها!!

(5) ملمح التناص بين رسائل كتفاني إلى ضادة السمان ورواياته

لعل هذه القراءة تنبعث من محاولة إيجاد ملمح التناص الرئيس بين المكشوف الأدبي والسري الشخصي، الذي أصبح مكشوقاً ومنتبهاً إلى فن الرسائل، ومن محاولة اكتشاف البنية الأنثوية في علاقتها بالذكرورة، معتمداً على جوهر الرسائل وما كتبه شسان كتفاني في مجال الخطاب الروائي.

(1) جبل نبو، ص 15.

أولاً - إشكاليات الرسائل

هناك عدة إشكاليات مبدئية تثيرها الرسائل، يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:
أدى غياب «رسائل غادة السمان إلى غسان كنفاني» إلى تغيب فاعلية التناص التوعوي في الخطابين؛ لأن إشكالية الغياب والحضور ستعتمد على جانب واحد من الرسائل، الجانب الذي يغيب فيه موقف الأنثى الصريح تجاه العلاقة بالآخر.

هناك اختلاف حاد بين غسان الرسائل وغسان الذي عرفناه جميعاً مبدعاً موضوعياً لا ذاتياً في مجمل ما كتب. وقد تنقلب الأمور رأساً على عقب لو كشف لنا التاريخ أن المتنبي أخفى ديواناً من الشعر الغزلي في أخت سيف الدولة الحمداني، وهو القائل:

مما أضرب أهل العشق أنهم هبوا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا
تغنى عيونهم دمعاً وأنفسهم في إثر كل قبيح وجهه حسن

والسؤال الذي يطرح نفسه، هو: كيف استطاع كنفاني أن يكون عاشقاً إلى هذه الدرجة من العازوخية في رسائله، دون أن يظهر لهذا العشق أي فعل إبداعي متكرر في رواياته؟
في الأحوال كلها، لا يمكن أن نتجاهل موقف مرجعية الرسائل الوحيد حالياً، وهو ما نراه يتحصر في ما يمكن أن تقولته السيدة غادة السمان عن الرسائل التي نشرتها، وهي تريد من صورتها الأيروسية الجميلة قبل سبعة وعشرين عاماً أن تفتح أوراق السيرة الذاتية؛ لنكشف الضوء في صورتها؛ دعوضة بذلك عن غياب موقف الأنثى من الرسائل.

تركز الرسائل على المفارقة بين علاقتي الزواج والحب، العلاقة بين الشرعي وغير الشرعي. وهو موقف يدعونا إلى قراءة العلاقة الجدلية بين الزواج والحب... ولعل نشر الرسائل في هذا الوقت يدخلنا في هواجس حنا مينة الروائية، الذي يرى أن تقادم العلاقة بين الزوجين يحول الحب بينهما إلى الاحترام، ومن ثم يتحول الفراش إلى عادة يتأخر فيها اللحمان. ولعل في هذا الموقف ما يشير إلى نشر هذه الرسائل في هذا الوقت المتأخر بالنسبة إلى غادة السمان...

وهل حذقت السيدة غادة السمان من الرسائل كلاماً؛ كأن تغيب بعض عباراتها في

الأقل؟ فالأمر يحتاج إلى تحقيق أدبي (لا جنائي) من هذه الناحية! وهل يوجد لدى السيدة السمان رسائل لغير كتفاني؟! فالرسائل المنشورة تشير إلى وجود ذكورة أخرى في حياة السمان، فإين هي؟!

وأخيراً، هل كان الوطن هو سبب الخلاف الجوهرى بين العاشق والمعشوقة؟ بين الوطن الذي تحول إلى جسد حقيية البحر عند غادة السمان، والوطن المقتصب الذي هو كل شيء في حياة غسان كتفاني...؟!

ثانياً - الأثني والمخطاب الروائي

لقد جاءت صورة المرأة «صفية» في سلبية؛ إذ نجدها في رواية «عائد إلى حيفا» امرأة ساذجة، بتكأة، تنظر إلى الحياة من زاوية اللحم والدم (لا التريبة) في العلاقات الأبوية. ونرمز شخصية «مريم» في رواية «ما تبغى لكم» لضياح العرض بعد ضياح الأرض، ومن خلالها رمزاً، تتجرد الشخصية الفلسطينية من بعدي وجودها الممثلين في الأرض والعرض؛ فقد أحييت النتن ذكرياً، وفقدت شرفها معه، وهو مزوج وله أسرة تتكون من خمسة أشخاص، والأهم من ذلك أنه خائن.

ونرى الفقرة الأثوية في رواية «أم سعد»، ولكنها لم تكن أثنى متخيلة، بقدر كونها امرأة تتمتع بالرجولة، امرأة قروية: تنجب الأولاد، وتربيهن، وتعمل من أجل بناء الأسرة... وهي لم تكن أثنى بقدر كونها أثناً لسعد؛ أثناً للرجل الذي ينخرط في الثورة، أملاً للوطن، ورمزاً للشعب الذي يقرز أبطاله من الذكور تحديداً في مرحلة الحرب على العدو... وقد انتقلت رضوى عاشور ذكورية كتفاني التي جعلت لأم سعد ولدين ذكرين دون الأثنى، وكذلك دور أم سعد القاصر ثورياً⁽¹⁾. وكأنا هنا نصل إلى أن وعي كتفاني الثقافي هو وعي الإيمان بقدرة الذكر الحربية دون الأثنى. فهل كان هذا من أسباب عزوف غادة عن غسان؟! قد نجد الإجابة عن ذلك في الرسائل الغائبة! وقد تعرف السمان فيما يدل على ذلك!...

(1) رضوى عاشور: المرقب إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كتفاني، دار الآداب، بيروت، 1977، ينظر: ص ص 130 - 131.

وكانت رواية «رجال في الشمس» صرخة رجولية في عالم التكية، غابت فيها المرأة عن الأجيال الفلسطينية الثلاثة، ولم يكن ظهورها الثانوي في الرواية إلا ظهوراً سلبياً؛ ويكفي دليلاً على ذلك أن تكون الممازحات حول علاقة أبي الخيزران بالراقصة كوكب هي السبب أو الدافع وراء موت الرجال الثلاثة في غزان الساحنة؛ علماً بأن أبا الخيزران كان فاقداً للرجولة (ممارسة الجنس)، لكن صورته المتخيلة لا توحي بذلك.

ولو أكمل غسان كتفاني رواياته الثلاث الأخرى: «الاعمى والأطرش» و«والعاشق» و«هروق نيسان»، فإنها بلا شك ستكون روايات ذكورية، تجعل العلاقة بين الذكر والأنثى في درجة ثانوية؛ لأن لذة النص عنده تكمن في التركيز الإيحائي على علاقة الفلسطيني الذكر بأرضه المحتلة في مرحلة التحرر. وهو ما افترضته مرحلة الستينيات التي كتب فيها غسان كتفاني رواياته، مصوراً حياة البطل الفلسطيني بين السلبية والمنفى والتمرد والمقاومة؛ فكان الزمن عنده رجولياً، غابت فيه الأنثى عن المشاركة الفاعلة في العلاقة بالأرض (باستثناء شخصية أم سعد)، وهو ما اختلف فيه غسان إبداعياً عن غادة السمان، التي جعلت الجسد والحب موضوع إبداعها الرئيس أو المفضل في رواياتها كلها.

ثالثاً: رواية «الشيء الآخر» (من قتل ليلي الحايك؟)

لقد غيب النقاد رواية غسان كتفاني: «الشيء الآخر» (من قتل ليلي الحايك؟)، إما بسبب خطايتها وإما بسبب جرأتها الجنسية؛ إذ إنها ركزت بشكل رئيس على العلاقة بين الذكر والأنثى في إشكالية جريئة ومباشرة، منها ما يقوله مونولوج البطل / الراوي عن المرأة: «إن العالم الذي يجتذب المرأة ويرويه عالم شاسع، وكلما اكتشف الرجل مساحة منه أطل منها على مساحة أكبر لم يكتشفها بعد. ويزيد ذلك في شعوره بأنه لم يمتلك المرأة بعد، تماماً. أما المرأة فينتابها شعور مرير بأن اكتشافها بهذه الصورة يفقدها الكثير من أسرار الأنثى، ويضيع عليها فرصة ممارسة دورها كمعبود غامض ساحر، وهي أمام تقدم الرجل الذكي في مجاهلها تراجع وتنكمش»⁽¹⁾.

(1) غسان كتفاني: «الشيء الآخر» (من قتل ليلي الحايك؟)، الأناضول الكائنة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986، ص ص 632-633.

إننا نرى التناقض يتعايش داخل بطلتي الرواية «صالح» و«ليلى الحايك»، فلكل منهما حياته الزوجية الخاصة به، وهما حياتان زوجيتان قائمتان على الحب، فصالح يحب زوجته «ديما»، و«ليلى» تحب زوجها «سعيد»، ولكنّ لدى كل منهما فائضاً من الحب.

يكشف صالح في ليلى طرازاً من الأثوثة، يختلف عن زوجته، «طراز من النساء تُثيرهن الكلمة العارية، وتحطم كلّ مقاومتهن أكثر مما تستطيع اللمة أن تفعل»⁽¹⁾، ومن خلال اللقاءات الجنسية بينهما تعود ليلى من خلال «الأثوثة» فيها إلى مواقعها الأولى الغامضة المليئة بالأسرار والغموض المثير، وصار سعيد بالنسبة لها رجلاً لا يعرفها تماماً، وبالتالي أكثر جدارة بالحب⁽²⁾. والحال نفسه بين صالح وديما، فعلاقته بليلى الحايك «جعلت من ديما إنسانة أكثر معنى مما كانت، وأقل عادية مما هي. إن حبي لها لم يقل، ولم يزد بالطبع، ولكنه اختلف وهذا شيء ضروري إذا أردناه أن يبقى»⁽³⁾.

مما سبق، نكتشف تجدداً للزواج الشرعي القانوني من خلال الدخول فيما سماه البطل بالحب الإنساني (غير الشرعي)، الذي لم يفهمه القانون: «كيف يمكن للقانون أن يفهم ذلك؟ كيف يمكن له أن يعرف بأن الحب الإنساني لا يعني الأفراد؟ كيف يمكن له أن يدرك أن ما فعلته ليلى لم يكن في الواقع إلا دفاعاً عن أنوثتها أمام الرجل الذي تحب حقاً؟»⁽⁴⁾، وهو زوجها سعيد الحايك. وبذلك نجى «العلاقة غير الشرعية» «ثلاثي حاجة» دفينه هي حاجة الرجل إلى المرأة وحاجة المرأة إلى الرجل في لحظة تقع خارج فتور العادة والواجب⁽⁵⁾، وهو الفتور المتمثل في العلاقة الزوجية.

يبدو واضحاً نميز التناص بين رواية «الشيء الآخر» ورسائل غسان كتفاني إلى غادة السمان. فصالح لم يستخدم في العلاقة مع ليلى الحايك إلا ما فاض عن علاقته بزوجته. وكانت الزوجة في الرسائل لا تمثل أكثر من النصف: «نصف ثرية، نصف جميلة، نصف

(1) الشيء الآخر (من قبل ليلى الحايك)، ص ص 650-651.

(2) م.ن.، ص 653.

(3) م.ن.، ص 655.

(4) م.ن.، ص 653.

(5) م.ن.، ص 656.

تجنبي». ومن هنا يجيء النصف الآخر مبرراً مع غادة من وجهة نظر غسان كنفاني، لكنه لم يكن مبرراً من وجهة نظر غادة صاحبة رواية «كوايس بيروت» ورواية «بيروت ٧٥»، ومؤلفات: «أعلنت عليك الحب» و«الجسد حقيقية سفر».

عندما نقف مع نظريات ترتيب الغرائز بدءاً من الطعام، ثم الأرض، فالجنس، فتحقيق الذات... نرى أنّ الفرق واضح بين المبدعين العاشقين؛ إبداع غسان كنفاني يعيش مرحلة البحث عن الأرض، أما غادة في إبداعها فتعيش مرحلة التحقيق العاطفي أو الجنسي...

نعم، إن الأثني غابت عن إبداع غسان كنفاني جسداً وعاطفةً عموماً - باستثناء رواية «الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك؟)»، وتحقق وجودها فاعلاً عند السمان، وغاب التناص بين الرسائل وإبداع غسان الفاعل عموماً؛ لأنه لم يستطع استغلال أنوثة الأثني في رواياته كما يجب، وهذا لم يمنع من توظيفها رمزاً غير دال على الأنوثة.

هكذا كانت رسائل غسان دالة على استحالة استبدال الوطن بالمرأة، كما يقول في إحدى رسائله: «يبدو إنني أحاول أن استبدل الوطن بالمرأة، أعرفت في عمرك كله ما هو أشبع من هذه الصفة وأكثر منها استحالة»^(١). من هذه المقولة ندرك كيف تحول الذاتي إلى موضوعي عند كنفاني، ومن ثم لم يستطع تحقيق البعد الذاتي في غير دائرة المراسلة السرية أو رواية «الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك؟)»، وهو في ذلك يختلف جذرياً عن جبرا إبراهيم جبرا، الذي عمق حدة الدمج بين الأثني والأرض وبخاصة في روايته «السفينة».

كأنني أخلص مما سبق إلى القول: إن جوهر رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان لم يتجاوز جوهر ما كتبه كنفاني في روايته «الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك؟)»، بالنظر إلى أنّ هذه الرواية ابتعدت عن الوطن/ الأرض، وتشكلت في بنية العلاقة الجنسية الشهوانية العارية من الحب، حيث تتحكم الشهوة بهذه العلاقة الجسدية.

(١) رسائل غسان كنفاني لغادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٩. نشرت رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان مؤخراً في هذا المرفق الرقمي:

<http://det08.4shared.com/doc/ix5dmqac/preview.html>

(6) كتابي «المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية»: حوار

(حوار: علي سعد القحطاني، بجريدة الجزيرة بالرياض)

□ ما مكانة الرواية الفلسطينية في قائمة الرواية العربية ؟

تشكل الرواية الفلسطينية من حيث الكم ما يزيد على سبع مئة رواية حتى عام 2000، وهذا العدد ليس بالقليل قياساً إلى ما أنتج في كثير من الدول العربية الأخرى، إذ يمكن أن تعد الرواية الفلسطينية - من خلال هذا العدد - الرواية الثانية في العالم العربي بعد مصر، بل يمكن أن تعد الرواية الأولى قياساً إلى عدد السكان. وهذا الكم الروائي لا يعني على أية حال أي تميز للرواية الفلسطينية عن الرواية العربية، لكون الرواية الفلسطينية من الناحية الفنية جزءاً لا يتجزأ من واقع الرواية العربية في مراحلها المختلفة: بين الترجمات الأولى، والنشأة غير الفنية في بدايات المرحلة الرومانسية، والتطور نحو الفن في الرواية الواقعية، والانتقال إلى الرواية الفنية ذات البنية الجمالية المتماسكة في الخمسينيات من القرن العشرين، ثم الرواية الملزمة بعد حزيران، فالرواية الجديدة... إلخ.

إنما قد تشكل العلاقة بين الرواية الفلسطينية وواقعها المأساوي المتمثل في ظروف الاحتلال الصهيوني لفلسطين نقطة الانطلاق المركزية في جلّ الروايات الفلسطينية - إذ تكشف روايات كثيرة عن سيرة الكفاح والمقاومة والتأريخ لحركة الشعب الفلسطيني في مواجهة العدو الاستيطاني البشع، الذي يسعى دوماً إلى تفرغ فلسطين من أهلها، وتشريدهم في بقاع العالم، مما أوجد مباحين في الرواية الفلسطينية؛ سياق ما سمي رواية الداخل، أي الرواية داخل فلسطين المحتلة، وسباق الرواية الفلسطينية في الشتات، أي الرواية في المنفى خارج فلسطين. ونتيجة لهذه العلاقة الحميمة بين الرواية وواقعها المأساوي، صُنفت روايات كثيرة تحت سقف أدب المعركة أو المقاومة أو المواجهة أو الحيدان .. ومع ذلك حافظت الرواية الفلسطينية على بنيتها الجمالية المتألّفة مع الرواية العربية؛ لتغدو كياناً إبداعياً عربياً مهماً في مسيرة هذا الفن في القرن العشرين، من خلال مجموعة مهمة من الأسماء الفلسطينية أمثال: خليل بيديم، وجيرا إبراهيم جبرا، وعثمان كنفاني، وإميل حبيبي،

ورشاد أبو شاور، وإبراهيم نصر الله، وأحمد عمر شاهين، وأفنان القاسم، وثوفيق فياض، وسحر خليفة، وسلوى البناء وعلي حسين خلف، ويحيى بخلف، وفيصل حوراني، وليانة بدر، ونيل عوري، ونواف أبو الهيجا، ووليد أبو بكر، وآخرين يتجاوزون ثلاثمئة وخمسين روائياً وروائية حتى تاريخه (نهاية القرن العشرين)!!

□ لماذا اخترت الرواية الفلسطينية، وما الدوافع وراء اختيارك لهذا الموضوع ؟

في البحث الذكي لا بد من تحديد مساحة الرواية وتخصيصها؛ لتناول زاوية معينة؛ كإشكالية «المرأة وعلاقتها بالآخر»، لذلك بدا من المستحيل أن يكون قضاء هذه الدراسة شاملاً الرواية العربية على وجه العموم، لأن الرواية العربية إنتاج يثاب مختلفة وإشكاليات معقدة، وعلى هذا الأساس اخترت مساحة الرواية الفلسطينية بصفتها ثلاث يثاب رئيسة، هي: بيئة الاحتلال داخل فلسطين المحتلة، وبيئة الشتات في المخيمات، وبيئة الشتات المندمج في المدن العربية والأجنبية!! وكأنني استطعت من خلال هذه اليثاب الثلاث التي تتوحد في سياق معاناة الفلسطيني الذي فقد أرضه وأمنه، أن أحصر إطار الإشكالية في حيز محدد.

أما الدوافع فهي كثيرة؛ أبرزها أنني قرأت ما يقارب أربعمئة رواية فلسطينية خلال ربع قرن، قبل التفكير في الكتابة عن المرأة وعلاقتها بالآخر في هذه الرواية، يضاف إلى ذلك أنني كتبت عدة دراسات عن الرواية الفلسطينية، كما أنني من الممكن أن أتصور نفسي جزءاً من البنية السردية في فلسطين، بعد أن قدمت في مجال الرواية ثلاث روايات. هذه الدوافع ليست عاطفية بقدر كونها علاقة حميمة واعية بيني وبين القنن السردية عموماً، والرواية العربية في فلسطين على وجه الخصوص!! لكن الدافع الرئيس لكتابتي عن الرواية الفلسطينية، يتمحور في تجاوز جل الدراسات التي تناولت الرواية الفلسطينية، والتي تعاملت مع هذه الرواية كأنها تاريخ للشعب الفلسطيني في مقاومته للاحتلال الصهيوني، ولم يلتفت الدارسون كثيراً إلى الجماليات الفرعية في تصورهم.. وحتى عندما درست الفرعيات نجدها قد هُتمشت من خلال الصورة العامة للفلسطيني في مواجهة عدوه الصهيوني، لذلك كانت دراستي تنطلق من خصوصية المرأة إلى تفرعات علاقاتها، محاولة لرسم البنية الكلية لشخصية المرأة،

فيما أنتجته بعض الروائيين في أعمالهم كلها، موضحاً الثابت والمتغير ما بين رواية وأخرى في الرؤى والجماليات معاً، كما أظن.

□ هل درست جميع الروايات الفلسطينية في بحثك الأكاديمي، أم اقتصرت على مجموعة من النماذج فقط ؟

كما قلت، من المستحيل - أيضاً - دراسة هذه الإشكالية في مبعثرة رواية فلسطينية أو أكثر، لذلك حددت البحث في ست وثلاثين رواية لسبعة روائيين، هم بكل تأكيد أبرز الروائيين الفلسطينيين تمثيلاً لفضايا المرأة، كما أنهم - على العموم - من أفضل الروائيين اهتماماً بالجماليات السردية. اخترت روايات جبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني، وإميل حبيبي، تمثيلاً عن الرواية الذكورية، واخترت روايات: سحر خليفة، وليانة بشر، وسلوى البنا، وليلى الأطرش، تمثيلاً عن الرواية النسوية. وكما ذكرت سابقاً، فقد حرصت على تناول أعمال الروائي كلها، لبناء البنية السردية الشاملة، بما فيها من أبعاد نمطية أو متغيرة، لمعرفة مدى استقرار النظرة أو تعدديتها في بناء شخصية المرأة رؤى وجماليات في التجربة السردية كلها لدى الروائي أو الروائية.

□ ما الذي توصلت إليه في بحثك من أهداف ؟

في البداية، أعتقد أن أهم هدف أنتجته في هذا البحث قام أساساً على معرفة ما أنتجته الروائي الفلسطيني عن شخصية المرأة وعلاقتها في رواياته، لذلك لا تستغرب أن نجد الروائي يكرر نفسه في رواياته كلها، بمعنى أن أغلب الروائيين الذين درستم كرروا أنفسهم، فجاءت صور المرأة - عندهم - نمطية، وعلاقتها مرسومة مسبقاً، ولا يوجد تغيير واضح في الخطوط العامة بين رواية وأخرى. والهدف الآخر - المهم أيضاً - هو أن الروايات في الغالب رسمت صوراً سلبية للذكور، وقد كانت العلاقات في الرواية النسوية - عموماً - علاقات عداة وتنافر وحرب، وفي المقابل تعامل الروائيون مع النساء بوصفهن «أشياء» من خلال نماذج نمطية وعلاقات مكررة عن الأم المثالية، والزوجة «الحرمة»، والحبيبة «المجسدة»، والمرأة «الزمر للأرض».

وتؤكد - أيضاً - أن الروائي الفلسطيني هو إنتاج ظروف اجتماعية وثقافية واقتصادية ونفسية معقدة. كونه ذاكرة إبداعية لها ملامح فكرية وجمالية شبه ثابتة، ما أحدث تأثيراً حاسماً في بناء رواياته، فبدت هذه الروايات رغم تعددتها - كما أشرت - محكومة بنظرة مستقرة بخصوص توظيف شخصية المرأة في بنيتها الكلية، الأمر الذي جعل الأفكار العامة تتشكل في المستوى نفسه من رواية إلى أخرى. يضاف إلى ذلك أن شخصية المرأة شكلت علامة رئيسة وعلاقة محورية في بنية الرواية الفلسطينية - على وجه العموم؛ فالمرأة لا تغيب عن أية رواية، بل إن حضورها خاصية جمالية تعطي بنية السرد قيمتها الحقيقية؛ إذ لا أهمية - على الإطلاق - لأية رواية بدون اشتغالها على شخصية المرأة في جوانبها المتعددة: الأنثوي، والأم، والضحية، والرمز، والتمرد، والإنساني، والثقافي، والإنتاجي... وبهذا ندرك أن شخصية المرأة في الرواية الفلسطينية عميقة الدلالات والرؤى، وأنها أنتجت جماليات حاسمة في نجاح الرواية الفلسطينية وتواصلها مع المثقفين!!

كما أبرزت الرواية الذكورية المرأة بصفتها دوراً في العلاقات، وهذا الدور لم يحقق للمرأة صوتاً خاصاً بها، بمعنى أن الرواية الذكورية قصرت عن إبراز شخصية المرأة صوتاً له خصوصية الحركة والثقافة والفكر والأحاسيس والإنسانية، وفي مقابل ذلك أبرزت الرواية النسوية المرأة صوتاً، وجعلت الرجل في حياتها دوراً، فخفضت صوته، ليعبر صوتها الذي قدم لنا مشاعرها وأفكارها وتصرفاتها، بل سيرة حياتها الحية؛ لانتماها إلى تجربة الكاتبة نفسها. وعلى هذا الأساس حولت الكاتبة شخصية الذكر في رواياتها إلى شخصية مفعولة مهمشة مستلبة، وقلما كانت هذه الشخصية المفعولة إيجابية في ثقافتها أو علاقاتها أو صورها، إذ وجدنا مجمل الذكور تقليديين غير إنسانيين في تعاملهم مع النساء. في حين قدمت الكاتبة صورة إيجابية للمرأة المثقفة في أغلب الأحيان، إذ تعبر المثقفة عن إيجابيتها من خلال وعي الكاتبة وثقافتها. من هنا تختلف الرواية النسوية عن الرواية الذكورية في المنظور والرؤى والجماليات، حيث تنطلق الرواية النسوية من ذات أنثوية مستلبة، في حين تنطلق الرواية الذكورية من ذات ذكورية مهيمنة أبوية. لهذا تمثل الرواية النسوية السمي الحث إلى هدم القيم الذكورية المهيمنة، من أجل بناء رؤية جديدة للعالم، تكون فيه النسوية مساوية للذكورة في سياق الإنسانية والحرية الذاتية والتساوي في الحقوق والواجبات.

وقد اتضح من جماليات تأثير الشخصية النسوية على اللغة السردية، والعلاقات، والزمانية، أن المرأة تعد أهم العناصر الجمالية التي تجعل القراءة النقدية مثيرة؛ لكونها مسكونة بالسرّة وإشكالياتها، وعلى هذا النحو تعد قراءة المرأة في الرواية من أبرز مظاهر الكتابة النسوية الجديدة، أو على وجه الخصوص من أبرز مظاهر النقد النسوي، الذي اتخذ على عاتقه التنظير لهذه الكتابة كلغة جديدة، وأيضاً كضرورة لإعادة قراءة النصوص المكتوبة من منظور الرؤية النسوية وآلياتها الجمالية، وهذا ما حاول هذا البحث التنظير له، وأيضاً تفعيله نقدياً!

□ ما المنهج أو المخططة التي سرت في ضوئها في بحثك ؟

استفدت من مناهج عديدة، تشكل سياق النقد الثقافي الذي تتضافر داخله عدة مناهج، إذ الهدف تجلية إشكالية البحث بصفتها حقيرة متعددة المستويات. فاستفدت من مناهج: الاجتماعي، والتفسي، والتاريخي، والهيكلية. إذ يفيد الاجتماعي في التعرف إلى التداخل بين الرواية والحياة، ويفيد التفسي في التعرف إلى التداخل بين الرواية وكاتبها، ويفيد التاريخي في التعرف إلى انعكاس الحوادث التاريخية على الرواية، ويفيد الهيكلية في إبراز المعمار الفني وجمالياته التي تجعل من رواية ما رواية فنية، ومن أخرى سردياً ليس له من فن الرواية إلا الشكل.

وهذه التعددية المنهجية لم تلغ تعلقي بفاعلية منهج «البنوية التكوينية»، بصفته منهجاً مهماً وحيوياً في دراسة الرواية؛ لقدرته على سير أغوارها، وبخاصة أنه استفاد من النظريات الاجتماعية في دراسة الأدب، ومن النظريات النقدية الهيكلية التي تحققت في المناهج البنوية الحديثة. كما بإمكانه أن يدرس ما هو جوهري في النص، وذلك بعزل بعض العناصر الجزئية عن السياق، وجعلها كليات مستقلة. ويمكن أيضاً، من خلاله، دمج العمل الأدبي في الحياة الشخصية لمبدعه، وفي خلقية النص الاجتماعية والتاريخية من خلال رؤية «العالم عند الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب، والتساؤل عن الأسباب الاجتماعية والفردية التي أدت إلى هذه الرؤية كظاهرة من ظواهر الوعي الجمالي». ثم إن مقولة «رؤية العالم» المنبثقة من الانتماء الاجتماعي تعد من أهم مقولات البنوية التكوينية والمفتاح الرئيس

لفهم النصوص في ضوء إدراكنا لكون «الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءاً لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية»، ما يجسد الرؤية المحورية التي تكاد تتكرر في الروايات، وإن اختلفت أزياءها!! وربما تغدو رؤية العالم التكوينية أكثر فاعلية إذا التقت مع «حوارية» باختين التي ترى الرواية صياغة إبداعية ثقافية تتكون من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. من خلال هذه التعددية التي تشكل المنهج الثقافي بصفته قادراً على توظيف أية تيمة منهجية تخدم قراءة النص!! وفي المحصلة تشكلت هذه البنية المتنوعة في تكوين المنهجية العامة لهذا البحث، وهي «نظرية النقد النسوي» التي اعتمدت عليها، وأقرت لها فصلاً خاصاً في الكتاب!!

□ ألا ترى أن الكتابة عن هذا الموضوع وبخاصة المرأة في مثل مجتمعاتنا العربية.. فيه شيء من المغامرة والجرأة والحساسية المفرطة!!

لا أرى ذلك بتاتاً، فالبحث هو بحث أكاديمي، لا يقدم أحكاماً معيارية تنفق أو تختلف مع ما يطرح من رؤى وجماليات في الروايات المدروسة، ما قمت به لا يتجاوز كونه استكشافاً في سياق يحاول وضع النقاط على الحروف، ومن ثم لم أكن في بحثي مغامراً، ولا جريئاً، ولا مثيراً للحساسية المفرطة.. كنت - كما أظن - دارساً، باحثاً، قارئاً، واصفاً، لا أكثر ولا أقل، من هنا لا أتوقع لبحثي بعد أن ينشر⁽¹⁾ أن يثير أية حساسية في مجتمعنا العربي، الذي غدا أكثر وعياً مما نتوقع!!

□ هيكل البحث؟

يتكون البحث من: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة أبواب، وخاتمة، وقائمة المصادر والمراجع. تتناول المقدمة: موضوع البحث، وحدوده، ومنهجه، وخطة، ومحاور إشكالية المرأة وأهداف دراستها، والمادة الروائية المختارة، وملامح تاريخية وفنية عن الرواية الفلسطينية، وملامح عن الرواية النسوية الفلسطينية، والدراسات السابقة.

(1) نشر الكتاب: حسين مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية: بحث في نوافج مخادعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002 (532ص).

ويتناول التمهيد: تقابلات الكتابة العربية؛ كتابة الرجل عن المرأة، وكتابة المرأة عن الرجل.

ويتناول الباب الأول: المرأة بين الواقعي والتمثيلي في الكتابة الذكورية. وهو ثلاثة فصول. الفصل الأول: نموذج كنفاني: المرأة بين الواقعي والرمزي، وفيه: مدخل، والمرأة الهامش بين الواقعية والرمزية، والأم/الرمز من خلال: الأم الغائبة وحوارية الطهارة والدنس، والأم وحوارية الثقافي والقطري، والأم وحوارية الثورة ونقاشها. والعرض والأرض بين الطهارة والدنس، والحب والجنس في الروايات غير المكتملة ورواية «الشيء الآخر» (من قتل ليلى الحايك؟)، وبنية النماذج النسوية عند كنفاني. الفصل الثاني: نموذج حبيبي: ذاكرة البحث عن المرأة/ فلسطين؛ وفيه: مدخل، والمرأة وذاكرة النسيان، والمرأة وذاكرة البطل المهزوم، والمرأة وذاكرة الخطيئة، والمرأة وذاكرة المكان، وبنية النماذج النسوية عند حبيبي. الفصل الثالث: نموذج جبر: المرأة بين الجسدي والثقافي، وفيه: مدخل، ونموذج الأنثى الشر، ونموذج الأنثى الجسد، ونموذج الأنثى المثقفة الفاعلة، وبنية النماذج النسوية عند جبر.

ويتناول الباب الثاني: المرأة بين الاستلاب والتمرد في الرواية النسوية، وهو ثلاثة فصول: الفصل الأول: في نظرية الكتابة النسوية، وفيه: سياق الإشكالية، والتحولات الثقافية وتدجين مصطلح الكتابة النسوية، ونبث المواقفة النسوية في الكتابة العربية، وموقفان من الكتابة النسوية في النقد العربي: الموقف المعارض للفصل بين الكتاتين، والموقف المؤيد للكتابة النسوية. وخلاصة عامة. الفصل الثاني: حركية المرأة بين الأنثوية والتمرد عليها، وفيه: مدخل، ونموذج ليانة بدر، ونموذج ليلى الأطرش، ونموذج سلوى البناء، وبنية النماذج النسوية عند هؤلاء. الفصل الثالث: نموذج سحر خليفة، المرأة الضمحية ورؤى تحررها، وفيه: مدخل، والمرأة بين ذاتيتها وحركية المجتمع، والمرأة في مواجهة الرجل/ سلطة المجتمع الذكورية، وبنية النماذج النسوية.

ويتناول الباب الثالث: جماليات المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية، وهو ثلاثة فصول: الفصل الأول: جماليات المرأة وإنتاج اللغة السردية، وفيه: علاقة المرأة

يُنتاج اللغة السردية، وعلاقة المرأة بالمساحة اللغوية وحواجزها، وعناوين وأسماء أنثوية، وأصوات أنثوية، وأدوار أنثوية، والعلاقات واستغلال المرأة، وتعددية الملقوظ، وروافد بناء شخصية المرأة. الفصل الثاني: العلاقات العاطفية والجنسية ودورها في التشكيل الجمالي، وفيه: الأنثى بين الحب والجنس، وإشكاليات الحب والجنس، وحركة الأنثى في الرواية النسوية، وحركة الأنثى في الرواية الذكورية، والعلاقات بين الفشل والنجاح، والعلاقات وبناء هيكليّة السرد. الفصل الثالث:جماليات المرأة والعلاقة بالزمكانية، وفيه: إشكالية علاقة المرأة بالزمكانية، والزمكانية العامة وبناء شخصية المرأة، وملامح استلاب أزمة المرأة، وحركة المرأة من الهروب إلى الانتماء.

وتتناول الخاتمة أبرز النتائج التي توصل إليها البحث .

وتضم قائمة المصادر والمراجع: المصادر، والمراجع، والمقالات والدراسات والحوارات العربية، والرسائل الجامعية، والمراجع المترجمة، والمقالات والدراسات والحوارات المترجمة، والمراجع الأجنبية.

الفصل التاسع

ببليوغرافيا الرواية الفلسطينية 1876-2000م

تقديم

بعد وضع ببليوغرافيا وافية شافية للرواية الفلسطينية، منذ نشأتها في عام 1876 إلى عام 2000 (أو إلى اليوم) من المهمات صعبة المنال في البحث العلمي؛ لما ينتاب ذلك من اختلاط كبير في أسماء المؤلفين والمؤلفات، وأسماء الروايات، ودور النشر، وأماكن النشر، ونوايخ النشر، والجنسية الأصلية والجنسيات الفرعية، والشتات الفلسطيني، والكتابة بلغات عديدة، واختلاط الرواية بالأجناس الأدبية الأخرى، وبخاصة في مجالات السيرة الذاتية، وروايات الأطفال أو الفتيان، والنقص القصيرة، والروايات التمثيلية (المسرحية)... فهذه التكوينات وغيرها تشكل منعصاً أمام الباحثين؛ لذلك تتكرر الأخطاء من كتاب يضم بعداً ببليوغرافياً للرواية الفلسطينية إلى كتاب آخر، الأمر الذي يجعل الخطأ متكرراً، وأحياناً تتكرر الأخطاء الطباعية نفسها من كتاب إلى آخر!!

أظن أنني حاولت قدر الإمكان أن أجمع ببليوغرافيا الرواية الفلسطينية إلى نهاية عام 2000 أو 2001، وأن أنقح أشياء كثيرة فيها. ومع ذلك، لا بد من الوقوع في النقص والأخطاء أو تكرارها؛ لأنني اعتمدت على مصادر ومراجع عديدة، حاولت أن أقرن بينها، مستعيناً بالمعرفة الرقمية في النسيجية (الإنترنت)، وهي (النسيجية) ربما لم تكن متوافرة قبل

خمس عشرة عاماً أو أقل - كما هي اليوم - وهنا ينبغي أن أعترف بأنني عدلت أشياء كثيرة في ما أنجزته في هذه البليوغرافيا قبل اثني عشر عاماً تقريباً، حيث فقدت المادة الإلكترونية المطبوعة آنذاك. والحمد لله، أنها كانت متاحة ورقياً؛ فأعدت طباعتها، وأعدت النظر فيها في مدة زمنية لا تقل عن ثلاثة شهور!!

أظن أن أي عمل بليوغرافي للثقافة الفلسطينية والإبداع الفلسطيني، حيثما وجد الفلسطيني، هو جزء مهم من الحفاظ على الشخصية الوطنية الثقافية الفلسطينية المنتشرة في بقاع العالم كله، لمواجهة الكيان الصهيوني الذي يستلب فلسطين، ويسعى دوماً إلى طمس الهوية الفلسطينية والثقافة الفلسطينية وتهميشهما؛ وهذا عمل لن يتأني له في المحصلة - على أية حال؛ لأن الفلسطيني يمسك في إصرار عنيده بأرضه، وثقافته، وإنسانيته، وعدالة قضيته السياسية، ومستقبله، ومن ثم فإن أية محاولة من الاحتلال الصهيوني نحو إجهاض الهوية الوطنية الفلسطينية أو الثقافة الفلسطينية الطامحة إلى تحرير فلسطين التاريخية، هي محاولة فاشلة، إن لم نغدُ موهودة في همجيتها وعنصريتها ونازيتها.

يكل تأكيد، ستتضخم القائمة البليوغرافية، لو أضفت إليها كثيراً من روايات الفتيان، والسير الذاتية، وقصص الأطفال الطويلة، وبعض السرديات الشاعرية الذاتية، وبعض المذكرات والخواطر... ومع ذلك لن تخلو هذه القائمة من بعض هذه الأعمال، التي ليس التعرف إليها بالأمر اليسير، بعد أن مرت سنوات طويلة على نشر بعض الكتب، فغدت في حكم المفقودة الآن.

الكم الروائي والأسماء الروائية

تجاوز عدد الروايات الفلسطينية السبعمئة والسبعين رواية حتى تاريخ 2000، ولو أضفنا إلى هذا العدد الروايات التي صدرت إلى نهاية 2012؛ لتجاوز العدد ألف رواية، ولزاد عدد الروائيين على أربعمئة روائي وروائية، حيث زاد عدد مجموع الروائيين والروائيات قبل عام 2000 على ثلاثمئة وخمسين روائياً وروائية.

في العام 2000 أصبح عمر الرواية الفلسطينية مئة وخمسة وعشرين عاماً، وتجاوز عدد الروايات سبعمئة وسبعين رواية، كما تجاوز عدد الروائيين والروائيات ثلاثمئة وخمسين

روائياً وروائية، ويتفوق عدد الروائيين على عدد الروائيات بنسبة أربعة روائيين في مقابل روائية واحدة.

ولعل المهم في تاريخ الرواية الفلسطينية الحديثة، هو التعرف إلى البدايات التي كانت في مرحلة مبكرة، في نهاية القرن التاسع عشر، التي بدأها ميخائيل جرجس عورا في روايته: «البنون في حب مانون» (1876)، و«منتهى العجب في أكلة العرب» (1885)، ومحمد التميمي، في رواية «الذر النظيم في أم الحكيم» (1888)، وجرمانس محفد في رواية: «حساء بيروت» (1898).. ثم تلا ذلك روايات مهمة فنياً ورؤيواً، منسجمة في ذلك مع تواريخ عديدة في الصراع العربي الصهيوني، في ظل الحرب العالمية الأولى في عام 1915، والحرب العالمية الثانية في عام 1945، والنكبة الفلسطينية الأولى في عام 1948، والنكبة الفلسطينية الثانية في عام 1967، واجتياح بيروت في عام 1982، والانتفاضة الفلسطينية الأولى في عام 1987...إلخ.

هناك مداخل عديدة لدراسة هذه البibliوغرافيا، كمأ، ونوعاً، وإحصاء... وبالإمكان أن يصل الدارسون إلى علامات وإشارات مهمة في هذا السياق، الذي لا يحينا كثيراً من الناحية السيميائية في هذا الكتاب.

ترتيب البibliوغرافيا

سأعتمد في ترتيب هذه البibliوغرافيا على الترتيب الهجائي للأسماء الأولى للمؤلفين والمؤلفات، فأضع روايات المؤلف كلها بجانب اسمه. ومن خلال هذه القائمة البibliوغرافية، يمكن أن يشجر الباحثون والباحثات كثيراً من دراساتهم الشاملة والجزئية، بما في ذلك أية دراسة بيلوغرافية إحصائية، متمنياً أن يكون هذا الجهد مجدياً، على الرغم مما فيه من نواقص.

(١)

1. إبراهيم أبو ناب (القدس 1931-1991): أشواق إلى الانتماء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.
2. إبراهيم سككجها (يافا 1926-1991): فلسطين: صور مبتدوها في يافا، دائرة الثقافة والفنون، عمان، 1982.
3. إبراهيم الشنطي (يافا 1910-1979): شجرة الليمون الحلوة، عمان، المؤلف، 1988.
4. نفسه: مذكرات سيارة خاصة، عمان، المؤلف، 1988.
5. نفسه: روعة، عمان، المؤلف، 1991.
6. إبراهيم الشهابي (لوزة 1933-): على الدرب، مكتبة أطلس، دمشق، 1973.
7. نفسه: الصبي وديك البان، دار السؤال، دمشق، 1984.
8. إبراهيم العلم (بيت جالا 1940-): عينان على الكرم، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1989.
9. نفسه: العودة إلى المخيم، القدس، (د.ت.).
10. إبراهيم عوض الله (القدس 1946-): وما زال للصباء روح، دار النهضة، عمان، 1973.
11. نفسه: جذور في طريق التحرير، دار الزهراء، عمان، 1974.
12. نفسه: الهديان، دار الزهراء، عمان، 1975.
13. نفسه: الخريف واغتيال أحلام، دار النهضة، عمان، 1996.
14. نفسه: الضميمة المعبر، عمان، 1996.
15. نفسه: الأرض الحافية، دار الينابيع، عمان، 1999.
16. نفسه: نوافذ الفضاء، دار الحرية، عمان، 2000.
17. إبراهيم مطر (بيت لحم 1909-): كوكب وورد، بيروت، 1951.
18. إبراهيم نصر الله (عمان 1954-): يراري الحمى، دار الشروق، عمان، 1985.
19. نفسه: الأمواج البرية، دار الشروق، عمان، 1989.

20. نفسه: عو، دار الشروق، عمان، 1990.
21. نفسه: مجرد 2 فقط، دار الشروق، عمان، 1992.
22. نفسه: طيور الحذر، دار الآداب، بيروت، 1996.
23. نفسه: حارس المدينة الضائعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.
24. نفسه: طفل الممحاة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
25. أحمد أبو عرقوب (الغالوجة 1936 -) الفنى الشهيد: الغالوجة ذات يوم، دار الجليل، دمشق، 1982.
26. نفسه: التحالف مع الذئب، دار التأهيل، عمان، 1999.
27. أحمد أبو لاشين (غزة): شموع الأمل، مطبعة ابن خلدون، طولكرم، 1975.
28. أحمد حرب (الظاهرية 1951 -): حكاية عائذ، منشورات الرواد، القدس، 1982.
29. نفسه: إسماعيل، وكالة أبو عرفة للمصحافة والنشر، القدس، 1987.
30. نفسه: الجانب الآخر لأرض المعاد، مؤسسة الثقافة الفلسطينية، القدس، ط1، 1990.
31. نفسه: بقايا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997.
32. أحمد رفيق عوض (يعبد 1960 -) العذراء والقرية، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1992.
33. نفسه: فنرون، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1996.
34. نفسه: مقامات العشاق والتجار، نابلس، 1997.
35. نفسه: آخر القرن، القدس، 1999.
36. أحمد سعد نمر: وغابت شمس الأمل، دار الأموار، عكا، 1981.
37. أحمد عمر شاهين (باغا 1940 - 2001): وإن طال السفر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1977.
38. نفسه: ونزل القرية غريب، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، 1977.
39. نفسه: توأم الخوف، دار الموقف العربي، القاهرة، 1983.

40. نفسه: زمن اللمعة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1983.
41. نفسه: الاختناق، دار شهدي، القاهرة، 1985.
42. نفسه: الآخرون، مؤسسة العروبة، القاهرة، 1989.
43. نفسه: بيت للرجم بيت للتصلا، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989.
44. نفسه: حمدان طليقاً، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1989.
45. نفسه: المنديل، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1991.
46. نفسه: رجل في الظل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.
47. أحمد عودة (الرملة 1945-): ساعات الصفر، دار الوحدة، بيروت، 1983.
48. نفسه: الباشكار، دار الينابيع، عمان، 1996.
49. أحمد قطامش (بيت لحم 1950-): لا.. لن ألبس عباءة تكلم، دار كنعان، دمشق، ط2، 1998.
50. نفسه: الرحلة، دار كنعان، دمشق، 1999.
51. أحمد النيمي (إربد 1968-): راقصات المنديل إبست، دار الينابيع، عمان، 1997.
52. نفسه: عيادة سلمى، دار الينابيع، عمان، 2000.
53. آدم الأعور: جروح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
54. آدمون شحاد (حيفا 1933-): الطريق إلى بير زيت، المكتبة الحديثة، الناصرة، 1988.
55. نفسه: الغيلان، دائرة الثقافة العربية، الناصرة، 1994.
56. أديب الجديع: سيف النبي محمد، المطبعة الوطنية، حيفا، 1921.
57. أديب رمضان: أين الرجل؟ أو جرائم المال، دار الطباعة العربية، دمشق، 1935.
58. أديب رفيق محمود (عنتبة 1950-): الحصار، منشورات الوحدة، نابلس، 1980.
59. أسامة محيسن العيسة (القدس): الجنون الجيلي، دار الكاتب، القدس، 1985.
60. أسامة ملحي: لغز الجوهرة، المطابع التعاونية، نابلس، 1976.
61. نفسه: لغز رجل، المطابع التعاونية، نابلس، 1977.

62. إسحق موسى الحسيني (القدس 1904-1990): مذكرات دجاجة، دار المعارف، القاهرة، 1943.
63. إسحق القدس: عهد الصبا في البادية (Abeduin Boyhood)، لندن، 1967.
64. إسطفان سالم (الناصرة 1913-): ودقت الساعة يا فلسطين، المطبعة التعاونية، عمان، 1962.
65. أسعد الأسعد (بيت لحم 1947-): ليل البفنج، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1989.
66. أسعد المزونتي (عزون 1953): المغرب، دار الخواجا، عمان، 1989.
67. نفسه: رياح السموم، عمان، 1992.
68. نفسه: الشيخ المثلث، عمان، 1992.
69. إسكندر الخوري: الحياة بعد الموت، مطبعة دير الروم الأرثوذكس، القدس، 1929.
70. نفسه: في الصميم، مكتبة العرب، القاهرة، 1947.
71. أسى طويي (الناصرة 1905-): مصرع قيصر روسيا وعائلته، المطبعة الوطنية، عكا، 1945.
72. آسيا شيلي: الجزائر، مكتبة الأسوار، عكا، 1989.
73. آسيا (خولة) عبد الهادي: الحب والخبز، دار الإبداع، الكويت، 1990.
74. أفنان القاسم (1938): العجوز، وزارة الإعلام، بغداد، 1974.
75. نفسه: الياشا، وزارة الإعلام، بغداد، 1977.
76. نفسه: التقيض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.
77. نفسه: الشوارع، دار ابن رشد، بيروت، 1979.
78. نفسه: العصفير لا تموت من الجليد، دار الفارابي، بيروت، 1979.
79. نفسه: مدام حرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
80. نفسه: المسار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
81. نفسه: الاغتراب، الدار العربية للكتاب، تونس / طرابلس الغرب، 1984.

82. نفسه: تراجمديات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1988.
83. نفسه: القمر الهائل، دار الكرمل، عمان، 1990.
84. نفسه: موسى وجوليت، رواية الانتفاضة، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1991.
85. نفسه: أربعون يوماً بانتظار الرئيس (رواية السقوط الفلسطيني)، المطبعة العصرية، الجزائر، 1992.
86. نفسه: إسكندر الجفناوي، دار النسر، عمان، 1993.
87. نفسه: الكتاري رواية الأيام الستة، دار البشير، عمان، 1993.
88. نفسه: انتحار بيروت، دار النسر، عمان، 1994.
89. نفسه: باريس، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان، 1994.
90. نفسه: السيدة ميرابل، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، عمان، 1994.
91. نفسه: لؤلؤة الإسكندرية، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان، 1994.
92. نفسه: شارع الجار دنز، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان، 1994.
93. أكرم النجار (نابلس 1945-): آه يا بلدي، دار الجليل، عمان، 1987.
94. نفسه: الغضب، دار الجليل، عمان، 1988.
95. نفسه: جليمة وهج في جذور الانتفاضة، دار الجليل، عمان، 1990.
96. نفسه: بقايا من خبز وكتاب، مؤسسة الزرقاء للنشر، الزرقاء، 1991.
97. إلياس أنيس الخوري (عكا 1948-2009): عكا والرحيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.
98. نفسه: حصار العاصمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.
99. نفسه: طقوس المنفى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
100. إلياس فركوح (عمان 1948-): قامات الزبد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.
101. نفسه: أعمدة الغبار، أزمنة، عمان، 1996.
102. إمتثال جويدي: شجرة الصبير، دار الطليعة، بيروت، 1972.
103. إمتياز ذياب: أن نكون هنا، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 1998.

104. إميل حبيبي (حيفا 1921-1996): مدامية الأيام الستة، مجلة الطريق اللبنانية، بيروت، 1968.
105. نفسه: الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار عريسك، حيفا، 1974.
106. نفسه: إخطية، دار الكرمل، بيسان برس، نيقوسيا بقبرص، 1985.
107. نفسه: خرافية سرايا بنت الغول، دار عريسك، حيفا، 1991.
108. أمين شنار (البيرة 1934-): سماء، وزارة الثقافة والإعلام، عمان، 1966.
109. نفسه: الكابوس، دار النهار، بيروت، 1968.
110. إنجلينا صنيبر: بنفسيحة للعائد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1977.
111. أنطون شماس (عكا 1950-): عريسك (بالعبرية)، فلسطين المحتلة، 1986.
112. أنور الخطيب (لبنان 1954-): الأرواح تسكن المدينة، اتحاد الكتاب، أبو ظبي، 1988.
113. نفسه: رحلة الجذور، مؤسسة الأشرف للنشر، بيروت، 1989.
114. نفسه: رائحة النار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.
115. نفسه: صراخ الذاكرة، دار ميريم، بيروت، 1992.
116. نفسه: آياييل، دار الكرمل، عمان، 1993.
117. نفسه: تد القمر، دار الكرمل، عمان، 1994.
118. نفسه: المدثر، دار شرفيات، القاهرة، 1997.
119. أنور عرفات (نابلس 1911-1971): ولكم في القصاص حياة، مطبعة الوفاء، بيروت، 1934.
120. أنيسة درويش: شمس على النبي، دار الفاروق للثقافة والنشر، القدس 2000.
121. إيلي حنا (بيت لحم 1947-): رحلة الحياة، دار الاتحاد للطباعة والنشر، القدس، 1972.
122. إيمان سلامة المعشر: دمة مخطاة بابتسامة، دار النهضة الإسلامية، عمان 1986.
123. نفسها: المتحرف، دار النهضة الإسلامية، عمان، 1986.

(ب)

124. باسل الخطيب (دمشق 1962-): أحلام الغرس المقدس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ومنتدى الفكر العربي، عمان، 1990.
125. ياسم سرحان (عكا 1943-): وجهان عازيان، المطبعة العصرية، صيدا - بيروت، 1968.
126. نفسه: وثيقة سفر للاجئين، بيروت، 1971.
127. ياسم سرحان (القدس 1957-): أبيض وأسود، دار البيان، دبي، 1982.
128. باهر أحمد النجار (نابلس): ابن الخطيئة، مطبعة كلبونة، نابلس، 1970.
129. نفسه: مجرم يحتمي القانون، مطبعة كلبونة، نابلس، 1971.
130. بشنة إدريس: أسيرة في الظلام، الزرقاء، 1984.
131. برهان الدجاني (بافا 1921-2000): الأيام والناس، شركة المطبوعات، بيروت، 1992.

(ت)

132. توفيق فياض (المقيلة 1939-) المشهورون، مطبعة الاتحاد، حيفا، 1963.
133. نفسه: المجموعة 778، مطابع فلسطين الثورة ودار القدس، بيروت، 1974.
134. نفسه: حبيتي ميليشيا، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، 1976.
135. نفسه: أولاد الحواري، بيروت، 1997.
136. نفسه: وادي الحوارث، دار الآداب، بيروت، 1997.
137. توفيق المبيض (غزة 1940-): المتسلل، مطبعة الحكيم، 1957.
138. نفسه: الصوت والكرامة، الكويت، 1969.
139. نفسه: أسطورة ليلة الميلاد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1977.
140. توفيق معمر (الناصر 1917-): مذكرات لاجئ أو حيفا في المعركة، مطبعة الحكيم، الناصرة، 1958.
141. نفسه: بتهون، مطبعة الحكيم، الناصرة، 1959.
142. تيسير دباينة: الأقدام التي تقترب، منظمة الطلائع، دمشق 1973.

143. نفسه: في مهب الريح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
144. تفسير رمضان (أريحا 1957-): تصريح سفر للأرض المحتلة، مطبعة الهنداوي، عمان، 1981.
145. نفسه: أقبل أيها الفجر، دار الأرقم، عمان، 1985.

(ث)

146. ثريا أنطونيوس (القدس 1951-): السيد the lord (بالإنجليزية) 1960. وترجمت إلى العربية، دار الآداب، بيروت، 1974.
147. نفسها: حين يتشاور الجن when the jinn consult، لندن، 1987.
148. ثريا ملخص (نابلس 1925-): أراقيم معلقة على مقبرة الكون، دار أزمنة، عمان، 1998.
149. ثريا نجاح بشير (حيفا 1946-): دمة ندم، مطبعة الجليل، عكا، 1982.

(ج)

150. جبرا إبراهيم جبرا (بيت لحم 1919-1994): صراخ في ليل طويل، مطبعة العاني، بغداد، 1955.
151. نفسه: صيادون في شارع ضيق (بالإنجليزية)، لندن، 1960، وترجمت إلى العربية دار الآداب، بيروت، 1974.
152. نفسه: السفينة، دار النهار، بيروت، 1970.
153. نفسه: البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، 1978.
154. نفسه: عالم بلا خرائط، (بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.
155. نفسه: الغرف الأخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986.
156. نفسه: يوميات سراب عفان، دار الآداب، بيروت، 1992.
157. جبرائيل أبو سعدي (بيت ساحور 1907-1965): لماذا ليس أنت، بيروت، 1939.

158. جبرائيل خليل: أنيسة أو أخوات العدل، صيدا، 1942.
159. نفسه: السفاحة، صوت فلسطين، فلسطين، 1947.
160. جرماتوس معقد (دمشق/القدس 1852-1912): حسناء بيروت، المطبعة العلمية، بيروت، 1898.
161. جمال بثورة (بيت ساحور 1938-): أيام لا تنسى، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1988.
162. نفسه: انتفاضة، دار الشروق، عمان، 1998.
163. جمال جنيد (قلقيلية/دمشق 1949-): المبنى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.
164. نفسه: الينابيع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.
165. نفسه: المخيم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984.
166. نفسه: مغامرة صيفية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1989.
167. نفسه: مدار السرطان، دار الأهلبي، دمشق، 1990.
168. نفسه: غابة الوطواط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.
169. جمال الحسيني (القدس 1892-1982): علي مكة الحجاز، المطبعة الصناعية، القدس، 1932.
170. نفسه: ثريا، دار الأيتام الإسلامية، القدس، 1934.
171. جمال قعوار (الناصرة 1930-): عبير الياسمين، 1990.
172. جمال القواسمي: أشجان، المؤلف، 1992.
173. جمال ناجي (أريحا 1954-): الطريق إلى بلخارث، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1982.
174. نفسه: وقت، دار ابن رشد، عمان، 1984.
175. نفسه: مخلفات الزوايح الأخيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1988.
176. نفسه: الحياة على ذمة الموت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1993.

177. جمال نويهض أم خلدون (الشويفات 1906-1994): مواكب الشهداء، مطبعة المعارف، القدس، 1948.
178. نفسها: فاتنة بنت القمر، مجلة دنيا المرأة، بيروت 1961.
179. نفسها: غربة في الوطن، دار الجيل، بيروت، 1989.
180. نفسها: عرس في الجنة، مؤسسة الأبحاث العربية، 1991.
181. نفسها: الحمامة البيضاء (نشرت بعد وفاتها)، دار الاستقلال، بيروت، 2012.
182. نفسها: القدائي (نشرت بعد وفاتها)، دار الاستقلال، بيروت، 2012.
183. نفسها: من أجل أمي (نشرت بعد وفاتها)، دار الاستقلال، بيروت، 2012.
184. جمال يونس: (يعبد 1958-) الراس أو زمن الصحراء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
185. جمعة حماد (بشر السبع 1923-1995): بدوي في أوروبا، المؤسسة الصحفية الأردنية - الرأي، عمان، 1977.
186. نفسه: رحلة الضياع ذكريات لاجئ، المؤسسة الصحفية الأردنية - الرأي، عمان، 1986.
187. جميل البحري (حيفا 1895-1930): ظلم الوالد، المطبعة الوطنية، حيفا، 1921.
188. نفسه: شهيدة الوفاء، حيفا، 1922.
189. نفسه: الزهرة الحمراء، مجلة زهرة الجيل، حيفا، 1922.
190. نفسه: وفاء العرب، حيفا، 1922.
191. نفسه: الوطن المحبوب، مجلة زهرة الجيل، حيفا، 1923.
192. نفسه: سجين القصر، المكتبة الوطنية، حيفا، 1927.
193. جهاد الرجبي (الخليل 1968-): لن أموت سدي، رابطة الأدب الإسلامي، عمان، 1993.
194. جورج برشاق: حسناء بين رجلين، دار القدس، القدس، 1968.
195. نفسه: زقاق الدمع والحب، دار القدس، القدس، 1968.
196. جورج شنيوي: صراخ من أعماق الأجل، مطبعة الزرقاء الحديثة، الزرقاء، 1981.
197. نفسه: آلام السنين، منشورات جورج سليم، عمان، 1982.

(ج)

198. حامد البتاوي (بيتا 1944-2012): اثوية، جمعية عمال المطابع التعاونية، نابلس، 1979.
199. حامد الدباس (عمان 1962-): حجارة في الذاكرة، دار سندباد، عمان، 1995.
200. حبيب كركيبي (شفا عمرو 1929-): التعاون طريق النجاح، مطبعة المعارف، القدس، 1972.
201. نفسه: الست بنات، مطبعة المعارف، القدس، 1972.
202. حبيب مارون: الطيب رغم أنفه، مطبعة المعارف، القدس، 1961.
203. حبيب إسماعيل هنا (غزة 1954-): هرم كتعان، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1999.
204. حزامه حيايب (الكويت 1965-): الرجل الذي يتكرر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992.
205. حسن جمال الحسيني: الأصدقاء، المؤسسة الأهلية، بيروت، 1960.
206. نفسه: ذكريات عبا سياسي محترف، مطبعة سليم، بيروت، 1961.
207. حسن حميد (صفد 1955-): المواد أو الخروج من البقارة، دار الأهالي، دمشق، 1988.
208. نفسه: تعالي نظير أوراق الخريف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.
209. نفسه: جسر بنات يعقوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
210. حسن سامي يوسف (طبرية 1945-): الخريف في فلسطين، دائرة الثقافة، م.ت.ف، دمشق، 1986.
211. نفسه: الفلسطيني، دائرة الثقافة م.ت.ف، دمشق، 1988.
212. نفسه: الزورق، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1991.
213. نفسه: رسالة إلى فاطمة، بيروت، 1996.
214. نفسه: بوابة الجنة، دمشق، 1998.
215. حسن السيد: كانت لنا أيام، مكتبة الحياة، بيروت، 1963.

216. حسين البرغوثي (رام الله 1954-2002): الضفة الثالثة لنهر الأردن، دار الكاتب، القدس، 1987.
217. حسين الدجاني: جرح على أرض المعركة، عمان، 1960.
218. حسين السيد: لولا القدر، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1958.
219. نفسه: دعني أعترف، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959.
220. نفسه: عين لا تنام، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960.
221. نفسه: كانت لنا أيام، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960.
222. نفسه: ارحمني يا رب، دار مكتبة الحياة، بيروت.
223. حسين المناصرة (بني نعيم 1958-): بوابة خربة بني دار، دار حوار، اللاذقية، 1997.
224. نفسه: داريا أو الحوت يتام في جوف الريموت، دار الفارسي، عمان، 1999.
225. نفسه: خندق المصير، دار الفارابي، بيروت، 2000.
226. حسين متاور: عمان، دار الشروق، عمان، 1998.
227. حلمي الزواتي (نابلس 1953-): الإبحار في ذاكرة الوطن، 1982.
228. حليلة جوهر: الجذور، دار القدس، القدس، 1994.
229. حمزة يونس: الهروب من سجن الرملة، مطبعة السخرة، عمان، 1999.
230. حنا إبراهيم إلياس (البحنة 1927)، أوجاع البلاد المقدمة، دار الأسوار، عكا، 1997.
231. نفسه: قصة موسى الفلسطيني، دار المشرق، شفا عمرو، 1998.
232. نفسه: عصفورة من المغرب، 2000.
233. حنان بكير: أجفان عكا، مؤسسة الأسوار، عكا، 2000.

(خ)

234. خالد محمد صالح: تلك المادة الحية، مطبعة صوان، الزرقاء، 1983.
235. خضر عطية محبجز (غزة 1952-): قفص لكل الطيور، المؤلف، غزة، 1997.
236. نفسه: اقتلوني ومالكاً، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 1999.

237. خلود نزال: تفاصيل الحلم القديم، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 1998.
 238. خليل بيدس (الناصر 1974-1940): الراث، دار الأيتام الإسلامية، 1920.
 239. خليل محمود: الطريق إلى القدس، الدار العصرية، عمان، 1979.

(د)

240. ديمة جمعة السمان (القدس 1963-): الأصابع الحقة، دار الكاتب، القدس، 1992.
 241. نفسه: الضلع المفقود، دار العودة للنشر والتوزيع، القدس، 1992.
 242. نفسه: القافلة، دار الهدى، كفر قرع، 1992.
 243. نفسه: جناح ضاقت به السماء، مؤسسة إبداع للنشر، أم الفحم، 1995.

(ر)

244. راضي شحادة (المغار): الجراد يحب البطيخ، مصرية للنشر، القاهرة، 1990.
 245. راضي صدوق (طولكرم 1938-2010): بقايا قصة إنسان، بيروت، 1974.
 246. راضي عبد الهادي (نايلس 1910-1973): خالد وفتنة، مكتبة الأندلس، القدس، 1954.
 247. نفسه: البطل، 1950.
 248. نفسه: الشهيد، 1950.
 249. نفسه: سمة الشجاعة، 1953.
 250. نفسه: كوكو، 1957.
 251. نفسه: فارس غرناطة، مكتبة الأندلس، القدس، 1960.
 252. رافع يحيى (الناصر 1966-): الطريق إلى الصباح، 1994.
 253. نفسه: بيت على ورق، نوفيلا، 1996.
 254. رامي فاخرة: على الدرب، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 1961.
 255. نفسه: شموع الأمل، مطبعة ابن خلدون، طولكرم، 1975.
 256. ربحي الشويكي: أنشودة فرح، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1990.

257. ربيعي المدهون (المجلد 1945 -): طعم الفراق ثلاثة أجيال فلسطينية في الذاكرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
258. رجاء أبو غزالة (بيروت 1942 - 1995): البانصيب، دار الكرمل، عمان، 1987.
259. نفسها: امرأة خارج الحصار، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1995.
260. رجاء يكرية (عرابة الجليل 1972 -): عواء ذاكرة، مطبعة النهضة، الناصرة، 1995.
261. رجائي بلاطة: عواطف للبيع، مطبعة كرم، القدس، 1959.
262. رجب الثلاثيني: فداء فلسطين، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، 1964.
263. نفسه: أتري من الجلادين، مطبعة النهضة العربية، القاهرة، 1966.
264. نفسه: دائرة الموت، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992.
265. نفسه: عطش البحر، دار الينابيع، دمشق، 1994.
266. رسمي أبو علي (العمالحة 1937 -): الطريق إلى بيت لحم، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1991.
267. رشاد أبو شاور (ذكرين 1942 -): أيام الحب والموت، دار العودة، بيروت، 1973.
268. نفسه: البكاء على صدر الحبيب، دار العودة، بيروت، 1974.
269. نفسه: العشاق، دائرة الإعلام والثقافة الفلسطينية م.ت.ف، دمشق 1977.
270. نفسه: أرض العمل، دار الحقائق، بيروت، 1981.
271. نفسه: الرب لم يسترح في اليوم السابع، دار الحوار، اللاذقية، 1986.
272. نفسه: شبابيك زينب، دار الآداب، بيروت، 1994.
273. رفقة دودين (الكرك 1958): مجدور العربان، رم، الكرك، 1993.
274. نفسها: أعواد ثقاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
275. رفيف عالول: حب بلا أمل، مكتبة دنيا الطلبة، غزة، 1975.
276. نفسها: صرخات قلب، مكتبة دنيا الطلبة، غزة، 1982.
277. رياض بيدس (شفا عمرو 1960 -): الهامشي، منشورات غسان كتفاني، القدس، 1992.
278. نفسه: باط يوط، مكتبة سمير الصرغندي، الناصرة، 1993.

279. نفسه: ليلة الزفاف، غزة، 1994.
280. نفسه: شبالك فان كوخ الأصفر، 1994.
281. رياض سيف (طولكرم 1949-): الثراب المر جاير السهلي، المؤلف، 1989.
282. نفسه: الرحيل نحو الوجهة الأخرى، د.ت.
283. ريماء جبارة (دمشق 1979-): الحب الجازف (بالإنجليزية)، 1994.
- (ز)
284. زكي درويش (البروة 1944-): القميص والطابع، مجلة المشرق، القدس، 1971.
285. نفسه: الخروج من مرج ابن عامر، دار المشرق، شفا عمرو، 1983.
286. نفسه: أحمد، محمود والآخرون، دار المشرق، شفا عمرو، 1989.
287. نفسه: الموت الأكبر، دار الأسوار، عكا، 1989.
288. زكي العميلة (مخيم جباليا 1950-2008): زمن الغياب، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998.
289. زهير جمجوم (الخليل): رحلة الولد شعبان، دار ابن حزم، بيروت، 1996.
290. نفسه: أوع ظهرك، دار ابن حزم، بيروت، 1998.
291. زهير الكرمي (طولكرم 1922-2009): عودة على بدء، عمان، 1993.
292. زياد حواري: بنت من البنات، جمعية عمال المطابع التعاونية، نابلس، 1974.
293. زياد عبد الفتاح (طولكرم 1939-): وداعاً يا مريم، دار توينقال، الدار البيضاء، 1991.
294. زياد قاسم (عمان 1945-2007): المدير العام، المطبعة الدولية، عمان، 1987.
295. نفسه: أبناء القلعة، مطبعة عاصم، عمان، 1990.
296. نفسه: الزوينة، أمانة عمان الكبرى، عمان، 1994.
297. نفسه: العرين، أمانة عمان الكبرى، عمان، 1999.
298. نفسه: الخامسون، أمانة عمان الكبرى، عمان، 1999.

(س)

299. سامي طيبي (البروة 1944 -): الرحلة إلى القمر، الطيبة بفلسطين، 1980.
300. سحر خليفة (نابلس 1941 -): لم تعد جوارى لكم، دار المعارف، القاهرة، 1974.
301. نفسها: انصار، منشورات جاليلو، القدس، 1976.
302. نفسها: عباد الشمس، دائرة الإعلام والثقافة، م.ت.ف، بيروت، 1980.
303. نفسها: مذكرات امرأة غير واقعية، دار الآداب، بيروت، 1986.
304. نفسها: نساء الظل (بالإنجليزية)، جامعة أبوا بأمريكا، 1988.
305. نفسه: باب الساحة، دار الآداب، بيروت، 1990.
306. نفسه: الميراث، دار الآداب، بيروت، 1997.
307. سحر ملص (دمشق 1958 -): إكليل الجبل، دار النسر، عمان، 1991.
308. سماعة عودة أبو عراف (رام الله 1946 -): المخاض، رابطة الكتاب الأردنية، عمان، 1984.
309. سمدي نصر (1952 -): عائلة من فلسطين، مؤسسة الخليج، الدوحة - قطر، 1984.
310. سعود حمدان: نحن الموضوعية، شفا عمر، 1981.
311. سلمان ناطور (دالية الكرمل 1949 -): أنت القتال يا شيخ، مطبعة الشرق، القدس، 1976.
312. نفسه: الحصار، دالية الكرمل، 1982.
313. نفسه: كاتب غضب، دار أبو سلمى ومطبعة الاتحاد، حيفا، 1984.
314. سلمى الخضراء الجيوسي (عكا 1928 -): عشاق في المنفى، 1963.
315. سلوى البنا (نابلس 1951 -): عروس خلف النهر، دار الاتحاد، بيروت، 1972.
316. نفسها: الآتي من المسافات، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، 1977.
317. نفسها: مطر في صباح دافئ، دار الحقائق، بيروت، 1979.
318. نفسها: كوايس الفرخ، دار الجليل، دمشق، 1984.
319. نفسها: العامورة عروس الليل، منابر برس، نيقوسيا، 1986.

320. سليم خوري (البروة 1934-1991): الملك الحكيم، مكتبة النهضة، الناصرة، 1962.
321. نفسه: أجنحة العواطف، مطبعة الحكيم، الناصرة، 1966.
322. نفسه: إلى عالم النجوم، دار النشر العربي، تل أبيب، 1972.
323. نفسه: روح في البوتقة، دار الأسوار، عكا، 1986.
324. سليم عيشان (حيفا 1945-): العنكبوت، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998.
325. سليمان سعد الدين (صفد/ دمشق 1956-): الغرياء، 1985.
326. نفسه: التصريح الأخير لموتي بلا هوية، 1995.
327. نفسه: عريطين وعريسات، دمشق، 1995.
328. سمير القاسم (الرامة 1939-): إلى الجحيم أيها الملك، منشورات دار صلاح الدين، القدس، 1977.
329. نفسه: الصورة الأخيرة في اللبوم، مكتبة ميسلون بدمشق، دار ابن خلدون، بيروت، 1980.
330. سمير إسحق (يافا 1944-): عذاب على الشاطئ الشرقي، دار الكرمل، عمان، 1990.
331. نفسه: المصباح القديمة، دار الكرمل، عمان، 1995.
332. سمير القطب: الفردوس السليب، المكتب العالمي للتأليف والنشر، بيروت، 1963.
333. نفسه: قلب وضمير، المكتب العالمي للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963.
334. نفسه: حنان، دار الثقافة، بيروت، 1968.
335. نفسه: كفاح ومصير، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1968.
336. سمير نصار (عنتابا 1935-): فارس الأميرة السمراء، دار النشر، عمان، 1993.
337. نفسه: جيمس بوند برندي جلياباً، دار النشر، عمان، 1995.
338. نفسه: قلعتنا تصافح قصركم، دار النشر، عمان، 1996.

339. سميرة الخطيب: القرية الزانية، دار الفكر الجديد، القدس، 1971.
340. سميرة عزام (عكا 1927-1967): سيناء بلا حدود (قصة روائي)، مجلة الآداب - آذار 1964.
341. سهام عبد الهادي (عراة جنين 1940-): لعبة المزاج، دار الكتاب العربي، دمشق، 1981.
342. سهير أبو عقصة: شيايبك الغزاة، مطبعة أبو رحمون، عكا، 2000.
343. سهيل المخالدي (القدس): دلال عاشقة البحر والزيتون، الكويت، 1979.
344. نفسه: الرقص من أول السطر، الكويت، 1980.
345. سهيل كيوان (مجد الكروم 1956-): عصي الدمع، دار الأسوار، عكا، 1997.
346. نفسه: مقتل الثائر الأخير، دار الأسوار، عكا، 1998.
347. نفسه: المفقود رقم 2000، مؤسسة عكا، عكا، 2000.

(ش)

348. شاهين عطية (1835 - 1912): عاقبة سوء التربية - قبل وفاته .
349. نفسه: حكم سليمان - قبل وفاته.
350. شكري ذباح (دير الأسد 1944-): وماذا بعد، دار القيس العربية، عكا، 1971.
351. شكري شمشاعة (غزة 1890-1963): في طريق الزمان، دار النشر والتوزيع والتعهدات، عمان، 1957.
352. شكيب الأموي (1918 - 2010): أصداء النغم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968.
353. نفسه: شهوات آثمة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
354. نفسه: مفاتن الصحراء، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1976.

(ص)

355. صافي صافي (رام الله 1955-): الحاج إسماعيل، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1990.
356. نفسه: المحلم المسروق، دار الكتاب، رام الله، 1992.

357. نفسه: الصعود ثانية، دار الكتاب، رام الله، 1994.
358. نفسه: اليسيرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 1996.
359. نفسه: شهاب، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 2000.
360. صالح شبانة (رام الله 1953-2011): الدموع الصامتة، دار الشعب، عمان، 1976.
361. صبحي المصري: القبلة المحرمة، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959.
362. صخر حبش (بيت دجن 1939-2009): الوصايا العشر في قانون فرسان الملك، منشورات فلسطين الثورة، بيروت، 1977.
363. صلاح الدين أبو الرب (دير غزالة 1955-): الباحث عن الحنان، الأكاديمية، 2000.
364. صلاح حسن (1925-1970): ثمانون عاماً بحثاً عن مخرج، مكتبة المنارة، الزرقاء بالأردن، 1986.
365. صلاح سعيد: زمن التيه، دار ابن رشد، عمان، 1984.
366. نفسه: تقلبات الزمن، قدسية للنشر، إربد بالأردن، 1990.

(ط)

367. طالب أبو عايد (حيفا 1941-): أحزان الفلسطيني الأخير، دمشق، 1989.
368. طلعت سقبرق (طرابلس 1953-2011): أشباح في ذاكرة هائمة، 1979.
369. نفسه: أحاديث الولد مسعود، 1984.
370. طنوس حنا مقلشة: صفر الفلا، دار المشرق، شفا عمرو، 1982.
371. طوني حنايا (بيروت 1965): الحنين إلى الوطن (بالإنجليزية)، دار بلوميزيري، لندن، 1979.

(ع)

372. عادل أديب آغا (عكا 1955-): يا بنات الجيل، 1985.
373. عادل الأمطة (مخيم بلاطة 1956-): تداعيات ضمير المخاطب، نابلس، 1993.

374. نفسه: ليل الضفة الطويل، 1993.
375. نفسه: الوطن عندما يخون، 1996.
376. نفسه: خريشات ضمير المخاطب، 1997.
377. عادل عمر: الظافرون بالعار، القدس، 1990.
378. عارف آغا (صفد 1943 -): مخيم الريح، مطابع النسيم، دمشق، 1986.
379. نفسه: أزهار الصبار، دمشق، 1990.
380. نفسه: قوة الأشياء، دمشق، 1993.
381. عارف العارف (القدس 1891-1973): مرقص العميان، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.
382. نفسه: رحلة في الظلام بحثاً عن النور، دار الفارابي، بيروت، 1980.
383. عالمة الكوش بيسو: الرغبة، دار طعنة، بيروت، 2000.
384. عبد الحفيظ جعوان (رام الله 1920-1999): القتي البدوي، رام الله، 1953.
385. نفسه: الفدائيون الثلاثة، مطبعة دار الأيتام الإسلامية، القدس، د.ت.
386. عبد الحق شحادة (غزة): قهر المستحيل، المؤلف، غزة، 1988.
387. عبد الحليم عباس (السلط 1913-1979): فتاة من فلسطين، مكتبة الاستقلال، يعمان، ودار الكاتب العربي بالقاهرة، 1948.
388. نفسه: قصة من دير ياسين، وزارة الثقافة، عمان، 1990.
389. عبد الحميد الأنشاصي (اللد 1910-1990): المجد المنحوت، وزارة الثقافة والشباب، عمان، 1980.
390. نفسه: من أجل المال، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1985.
391. نفسه: البقطة، المطابع الأردنية، عمان، 1990.
392. نفسه: الرفاق الزوجي، عمان، دار البنايع، 1995.
393. عبد الحميد طقس: بدأت الحدود، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1989.
394. عبد الرحمن حجازي (تمرة 1952 -): حب عابر القارات، مكتبة الشعب، كفر قاسم، 1977.

395. عبد الرحمن عباد (زكريا 1945 -): رقصة المطر، مجلة الشرق، القدس، 1975.
396. نفسه: الهمج، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1988.
397. نفسه: مذكرات خروف، منشورات مؤسسة الوطن، الخليل، 1990.
398. عبد السلام صالح (نابلس): المحظية، دار أزمته، عمان، 1995.
399. نفسه: أرواح برية، دار أزمته، عمان، 1999.
400. عبد العزيز مصالحة (الناصرة 1944 -): ثورة العاشقين وأين كرامتي، مطبعة الحكيم الناصرة، 1967.
401. نفسه: مستنقعات الدماء.
402. عبد الكريم السبعراوي (غزة 1942 -): العنقاء (بالإنجليزية)، دار سبيل، ملبورن بأستراليا، القاهرة، 1989..
403. نفسه: الخل الوفي، دار النورس، غزة، 1997.
404. نفسه: الغول، دار النورس، غزة، 1999.
405. نفسه: البحث عن الترياق في بلاد واق الواق، 2000.
406. عبد الله نايه (بيت دراس 1953 -): من يدق الباب، وكالة أبو عرفة، القدس، 1977.
407. نفسه: الذين يبحثون عن الشمس، وكالة أبو عرفة، القدس 1982.
408. نفسه: الثين الشوكي ينضج قريباً، البيار، القدس، 1983.
409. نفسه: العربة والليل، منشورات البيار، القدس 1983.
410. نفسه: وجوه في الماء الساخن، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1996.
411. نفسه: قمر في بيت دراس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2000.
412. عبد الله الدنان (صقدا 1931 -): يا ليلة دانة، الدار الكويتية، الكويت، 1968.
413. نفسه: خبز وبارود، دار القلم، الكويت، 1984.
414. عبد الله منصور (حيفا 1942 -): الرحيل بعيداً، 2000.
415. نفسه: الزمن الذي هرب، 2000.
416. عبد المجيد كلوب (رام الله 1938 - 2006): عاقبة الطمع، مكتبة شؤون الطلبة، غزة، 1973.
417. نفسه: معجزة الموت على مسرح الحياة، مكتبة شؤون الطلبة، غزة، 1973.

418. نفسه: وفاء ويكاء، مكتبة شؤون الطلبة، غزة، 1974.
419. عبد الهادي الشروف (رام الله 1947-2012): تلك الأيام، دار أوعاريت، القدس، 1999.
420. عدنان عمارة (طبريا 1945-): المخزందار، دمشق، 1979.
421. نفسه: الحومة، دمشق، 1982.
422. نفسه: الخندف سعيد الخلان وخاتم الفتيان، الأهالي، دمشق، 1984.
423. نفسه: الولد سلمان، دار الجليل، دمشق، 1984.
424. نفسه: طبر صف والزينية، مجلة السنايل، دمشق، 1988.
425. عدنان قاعور (شعب 1946-): غريب، منشورات البدار، القدس، 1985.
426. عزت الغزاوي (دير الغصون 1951-2003): سجن، اتحاد الكتاب ومؤسسة البدار والعودة، القدس، 1989.
427. نفسه: رسائل لم تصل بعد، 1991.
428. نفسه: الحواف، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1993.
429. نفسه: جبل نبو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
430. نفسه: عبد الله الليلي، دار الفاروق، نابلس، 1998.
431. نفسه: الخطوات، دار الشروق، عمان، 2000.
432. عز الدين المناصرة (بني نعيم 1941-): عشاق الرمل والمناريس، منشورات فلسطين الثورة، بيروت، 1976.
433. عزمي حبيب الله (عين ماهل 1961-): وجاء الغروب، عين ماهل، فلسطين، 1981.
434. عزمي رشاد المحتسب (الخليل 1938-2012): أنا من فلسطين، المطبعة التعاونية، عمان، 1970.
435. عطا الله ذيب: ذكاء القاضي، دائرة المعارف، القدس، 1971.
436. عطا الله منصور (الجيش 1934-): في ضوء جديد (بالعبرية)، كاري، تل أبيب، 1962.
437. نفسه: وبقيت سميرة، دار النشر العربي، تل أبيب، 1972.
438. نفسه: بانتظار الفجر (بالإنجليزية) لندن، 1976.

439. عطية عبد الله عطية (عين كارم 1939 -): متى تورق الأشجار، المطبعة العصرية، عمان، 1970.
440. نفسه: الدم والتراب، عمان، 1971.
441. نفسه: وجوه لا تراها الشمس، مطبعة الاتحاد، عمان، 1973.
442. نفسه: عود الثقاب، مطبعة التاج، عمان، 1983.
443. نفسه: المنعطف، مطبعة التاج، عمان، 1985.
444. نفسه: نيران لم تنطفئ بعد/ اتحاد الكتاب والأدباء الأردنيين، عمان، 1985.
445. عفيف صلاح سالم (الناصرة 1948 - 2011): الخمس الجاف السمان، مطبعة فينوس، 1991.
446. علي أبو حيدر: طريق فلسطين، دار الحكمة، بيروت، 1959.
447. علي حسين خلف (بيسان 1945 - 1996): عصافير الشمال، دار ابن رشد، عمان، 1980.
448. نفسه: فلسطيني في برلين، بيروت، 1982.
449. نفسه: الحصار يوميات بيروت 82، دار ابن رشد، عمان، 1983.
450. نفسه: الحسون يكشف السر، دار ابن رشد، عمان، 1984.
451. نفسه: حافة النهر، دار ابن رشد، عمان، 1989.
452. نفسه: نجم المتوسط، دار ابن رشد، عمان، 1993.
453. نفسه: طيور الجنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.
454. علي الخليلي (نابلس 1943 -): المفاتيح تدور في الأقفال، دار صلاح الدين القدس، 1980.
455. نفسه: ضوء في التفت الطويل، دار الأسوار، عكا، 1983.
456. نفسه: موسيقى الأربعة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 1998.
457. علي زين العابدين الحسيني (غزة 1938 - 2011): حيلة ذكي، دار الفتى العربي، بيروت، 1975.

458. نفسه: الديك الهادر، دار الفتى العربي، بيروت، 1975.
459. نفسه: أم الزيتون، دبي، 1982.
460. نفسه: مر البري، دار ابن رشد، تونس، د.ت.
461. علي فودة (حيفا 1946-1982): الفلسطيني العلي، دار ابن خلدون، بيروت، 1979.
462. نفسه: أعواد المشائق، عمان، 1983.
463. عماد ناصر: خميرة الحياة، 1988.
464. عمر حمدان: ما لا يموت فيها، دار ابن خزم، بيروت، 1993.
465. عمر حمش (غزة 1953-): الخروج من القمقم، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1992.
466. نفسه: لغة في حزيران قديم، وزارة الثقافة، فلسطين، 2001.
467. عمر عناني: ضرب المكانس، دار وائل للطباعة والنشر، عمان، 2000.
468. عوض صافي: أنا وصديقي، دار الجديد، حيفا، 1976.
469. عوض سمود عوض (صقد 1943-): الوداع، دمشق، 1987.
470. نفسه: ويزهر القندول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
471. عوني مصطفى (ترشيحا 1939-2009): ضحية بريشة، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960.
472. نفسه: شفاء إلى الأبد، المكتبة العصرية، صيدا وبيروت، 1962.
473. نفسه: الباحثون عن الحقيقة، مكتبة الشعلة، بيروت، 1969.
474. عيسى بشارة (نابلس 1954-): مدينة البني، مكتب الكرمل، رام الله، 1994.
475. عيسى بلاطة (القدس 1929-): عائد إلى القدس، دار الاتحاد، بيروت، 1998.
476. عيسى اللوباني (قرية المجدل 1932-): أم الخير وإيقاعات على جدران ذاكرة ليست للتيان، الناصرة، 1990.

(غ)

477. غازي الخليلي (نابلس 1940): شهادات على جدران زنتانة، الاتحاد العام للكتاب

- والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، 1975.
478. غازى سمعان: التضحية، بيروت، 1968.
479. نفسه: الضائع، مكتبة فؤاد دانيال، الناصرة، 1970.
480. غريب عسقلاني (عسقلان 1948-): الطوق، دار الكتاب، القدس، 1979.
481. نفسه: نجمة الثواني، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1989.
482. نفسه: زمن الانتباه، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1996.
483. نفسه: زمن دحموس الأغبر، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1999.
484. نفسه: جفاف الحلق، منشورات بيت الشعر، رام الله، 1999.
485. غسان زقطان (بيت جالا 1954-): وصف الماضي، دار أزمنة، عمان، 1995.
486. غسان كنفاني (عكا 1936-1972): العيد، نشرت سلسلة في مجلة الطليعة الكويتية، الكويت، 1963.
487. نفسه: رجال في الشمس، دار الطليعة، بيروت، 1963.
488. نفسه: الصغير منصور (القسم الأول) من مجموعته القصصية «عن الرجال والبنادق»، بيروت، 1965.
489. نفسه: ما تبقى لكم، دار الطليعة، بيروت، 1966.
490. نفسه: أم سعد، دار العودة، بيروت، 1969.
491. نفسه: عائد إلى حيفا، دار الطليعة، بيروت، 1969.
492. نفسه: الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك؟)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1980.
493. نفسه: العاشق، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981.
494. نفسه: برقوق نيسان، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981.
495. نفسه: الأعمى والأطرش، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981.
496. غصون رجال (1962): موازيك، دار الشروق، عمان، 1999.

(فـ)

497. فائق كمال: حذار، مطبعة بيت المقدس، القدس، 1922.

498. فادية الفقير (عمان 1956-): نيسانت (بالإنجليزية)، دار غايكنج بنغوين، أمريكا، 1990.
499. نفسها: أحمد الملح (بالإنجليزية)، دار كورنيت، بريطانيا، ودار إنترنك، أمريكا، 1997.
500. فاروق مواسي (بانت الغربية 1941-): أستاذ قد الدنيا، المطبعة الأهلية، طولكرم، 1979.
501. فاروق وادي (الميرة 1949-): طريق إلى البحر، دار ابن رشد، بيروت، 1980.
502. نفسه: راتحة الصيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.
503. نفسه: منازل القلب كتاب رام الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997.
504. فاضل بونس (عرعر 1945-2010): زناقة رقم 7، دار الجليل، عمان، 1982.
505. نفسه: اليد التي تتحدى المخز، عمان، 1983.
506. نفسه: عودة الأشبال، دار ابن رشد، عمان، 1985.
507. نفسه: مصدر الأمل، عمان، 1987.
508. نفسه: تحت السياط، دار الجليل، عمان، 1988.
509. نفسه: الجذور العميقة، دار الكرمل، عمان، 1988.
510. نفسه: ما زلت وحدك يا بن أمي، دار الكرمل، عمان، 1990.
511. نفسه: على ضفاف الأمل، الوكالة العربية للتوزيع، عمان، 1995.
512. فاطمة ذباب (طمرة 1951-): رحلة في قطار الماضي، دار القيس العربي، عكا، 1973.
513. نفسها: قضية نسائية، دار المشرق، شفا عمرو، 1987.
514. نفسها: الخيط والطيز، طمرة، بلدية طمرة، 1997.
515. فايز الفول (القدس 1915-1972): الدنيا حكايات، المطبعة العصرية، القدس، 1965.
516. فتحية البائع: مذكرات زائفة، دار النجاح، بيروت، 1975.
517. نفسها: تينة في اليبدا، الشركة الوطنية، الجزائر، 1981.

518. نفسها: وداع مع الاصيل، الشركة الوطنية، الجزائر، 1981.
519. فتحة القلا: كان يشبهني، المؤسسة العربية، بيروت، 1997.
520. فضل الريماوي: عندما ترعش الحياة، 1975.
521. نفسه: هكذا قال جدي، 1976.
522. نفسه: بائع السوس، دار الكاتب، القدس، 1984.
523. فهد أبو خضرة (الريثة 1939-): الليل والحدود، مطبعة الحكيم، الناصرة، 1974.
524. قواز تركي (حيفا 1940-): المحروم من الميراث (بالإنجليزية)، نيويورك، 1972.
525. نفسه: المعجئون يوميات منفي فلسطيني، 1974.
526. قواز طوقان (نايلس 1940-): التاجر والمصفور، شركة شفير وعكاشة، عمان، 1985.
527. فوز الدين اليسومي (الرملة 1936-): حكايات عن الأرض والإنسان، 1971.
528. نفسه: الطريق إلى برلين، 1972.
529. نفسه: تلك الأيام، 1980.
530. فوزي العمري: ناهد، القاهرة، 1969.
531. فيروز التميمي: ثلاثون، الشارقة، 1999.
532. فيصل حوراني (المسمية 1939-): المحاصرون، المطبعة التعاونية، دمشق، 1973.
533. نفسه: بير الشوم، دار الكلمة، بيروت، 1979.
534. نفسه: سمك اللحجة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983.
535. نفسه: الوطن في الذاكرة (دروب المتفى)، دار كتبان، دمشق، 1991.
536. فيليب الصايغ: قاتل أمه، بيروت، 1946.

(ق)

537. قاسم توفيق (جنين 1954-): ماري روز تعبر مدينة الشمس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985.

538. نفسه: أرض أكثر جمالاً، بيروت، 1987.
539. نفسه: عمان ورد أخير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992.
540. نفسه: ورقة التوت، القاهرة، 2000.
541. قاسم الريماوي (بيت ريماء 1918-1982): ناقوس الخطر (بالإنجليزية) لندن، 1951.
542. قسطنطين ثيودري (القدس 1912-1999): بين الأسر والحرية، دار الأيتام الإسلامية، القدس، 1931.

(ك)

543. كامل كاشور: على جانبي الطريق، مكتبة الشعلة، بيروت، 1969.
544. كامل نعمة (حيفا 1910-): الأشباح الحمراء، المكتبة المصرية، حيفا، 1947.
545. نفسه: الفضاء والفدر، مكتبة الاتحاد التجارية، حيفا، 1954.
546. كمال جبران (معلبا 1945-): مسارج الذئاب، مطبعة الاتحاد التعاونية، حيفا، 1981.
547. كمال سلامة (شفا عمرو 1955-): الجنة المجهولة، المطبعة المصرية الناصرية، 1973.

(ل)

548. ليانة بدر (القدس 1952): بوصلة من أجل عباد الشمس، دار ابن رشد، بيروت، 1979.
549. نفسه: عين المرأة، دار تويقال، الدار البيضاء، 1991.
550. نفسه: نجوم أريحا، دار الهلال، القاهرة، 1993.
551. ليلي الأطرش (بيت ساحور 1945-): وتشرق غرباً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1988.
552. نفسها: امرأة للفصول الخمسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990.
553. نفسها: ليلتان وظل امرأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.
554. نفسها: سهيل المسافات، دار شرقيات، القاهرة، 1999.

(م)

555. مؤيد إبراهيم الإبراني (عكا 1910-1987): ثم وحدك تموت، 1981.
556. مؤيد عنبلي (عتيل 1951-): ثم وحدك تموت، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1980.
557. نفسه: خيط الرمل، مطبعة الألوان، عمان، 1985.
558. نفسه: الكومبرادور، دار اللونس، عمان، 1993.
559. مارون سعادة: السنديانة، 1992.
560. ماهر التجار (نابلس): معجم يحويه القانون، مطبعة كليوشة التجارية، الناصرة، 1966.
561. نفسه: ابن الخطبة، 1970.
562. مجيد إلياس: البندوق، دار شهرزاد، الناصرة، 1987.
563. مجيد حسيبي وفرحات فرحات: القضية رقم 13، مطبعة الشرق التعاونية، القدس، 1975.
564. محمد أبو حمدة: الطريق إلى الجامعة، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، 1975.
565. محمد الأسعد (الكرمل 1944-): أطفال الندى، دار رياض الريس، لندن، 1990.
566. نفسه: نص اللاجئ، مجلة العصور الجديدة، القاهرة، 1999.
567. نفسه: حدائق العاشق، دار العصور الجديدة، القاهرة، 2000.
568. محمد الأسمر: أنصار، 1983.
569. محمد أيوب (بافا 1941-): الكف تناطح المخرز، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1990.
570. نفسه: الكوابيس تأتي في حزيران، وزارة الثقافة، رام الله، 1999.
571. محمد الخطيب التميمي (الخليل 1824-1924): الدر النظيم في أم حكيم، مطبعة المقنطق، القاهرة، 1888.
572. نفسه: السر المصون في مغازلة العيون.

573. محمد جابر (القدس 1961-): وكان العرس، المؤلف، فلسطين، 1988.
574. محمد جاد الحق: رجاء، فلسطين، 1958.
575. محمد الحلواني: الحب أقوى من الموت، دار الجديد، حيفا، 1974.
576. محمد عزة دروزة (نابلس 1887-1984): وفود النعمان على كسرى أنو شروان، فلسطين، 1911.
577. نفسه: الملاك والسما، نابلس، 1913.
578. محمد الربماوي (بيت ريم 1939-): وقائع طقولة فلسطينية، الشركة المتحدة، دمشق، 1984.
579. نفسه: أغنيات جبل الزيتون، منشورات الأهالي، دمشق، 1989.
580. محمد سلام جميعان (الخليل 1954-): قدح من النفط، دار الشارق، عمان، 1987.
581. نفسه: أفراس الوحشة، عمان، 1998.
582. نفسه: جرس العدالة، دار المنهل، عمان، 1998.
583. نفسه: مستشار السلطان، دار المنهل، عمان، 1998.
584. نفسه: يائع الموس، دار المنهل، عمان، 1998.
585. محمد عبد الخالق (الناصرية): رائحة لا تموت، 1994.
586. محمد العدناني (جنين 1903-1981): في السرير، مطبعة سعد، حلب، 1946.
587. محمد عيّد: المتميز، مكتبة الشرق، عمان، 1978.
588. محمد القواسمة (الخليل 1948-): الكتزة الخضراء، دار الطباعة والنشر، عمان، 1971.
589. نفسه: أصوات في المخيم - النشور ج 1، قدسية للنشر والتوزيع، إربد، 1991.
590. نفسه: أصوات في المخيم - الحشر ج 2، دار الينابيع، عمان، 1993.
591. نفسه: شارع الثلاثين، عمان، وزارة الثقافة، 1994.
592. نفسه: الغياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

593. محمد نصار (بيت حنون، 1960-): رحلة العذاب، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1978.
594. نفسه: صرخات، دار البشير للطباعة والنشر، 1994.
595. نفسه: أحلام، دار البشير للطباعة والنشر، 1999.
596. محمد نصر الله: الجنة التي هبط منها آدم، دار فلسطين، بيروت، 1972.
597. محمد نقاع (بيت جن 1939-): مرج الغزلان، منشورات الأسوار، عكا، 1982.
598. محمد وتد (جت بالمثلث 1937-): فزاع المقاتي، المثلث، 1985.
599. نفسه: بين المطرقة والسندان، مطبعة الشرق الأوسط، تل أبيب، 1986.
600. نفسه: زغاريد المقاتي، (ثلاثة أجزاء)، منشورات اليرق، جت المثلث، 1988.
601. محمود أبو غوش: الجحيم ليس لنا، دار المشرق، شفا عمرو، 1989.
602. محمود الخطيب: المعتذبون، وزارة الثقافة، دمشق، 1963.
603. نفسه: حكاية الأزعر الكوكباني، دار الآداب، بيروت، 1967.
604. محمود الريماوي (بيت ريماء 1948-): بعيداً عن أريحا، دار الآداب، بيروت، 1967.
605. محمود شاهين (القدس 1946-): الأرض الحرام، وزارة الثقافة، دمشق، 1983.
606. نفسه: الهجرة إلى الجحيم، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984.
607. نفسه: العبور إلى الوطن - الأرض المغتصبة، أفاق للدراسات، قبرص، 1985.
608. نفسه: الأرض المغتصبة - عودة العاشق، دار الشيخ، دمشق، 1989.
609. نفسه: موتى وقط لوسيان، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 1998.
610. محمود شقير (القدس 1941-): ظل آخر للمدينة، منشورات دار القدس، القدس، 1998.
611. محمود عباسي (ويوسف أبو حسين): الزوجة الخائنة، مطبعة أورن، تل أبيب، 1954.
612. محمود عباسي (حيفا 1935): حب بلا غد، مطبعة الحكيم، الناصرة، 1962.
613. محمود عويضة: صراع في القلب، 1960.

614. محمود عيسى موسى (إريد 1952-): حنّش بنّش، اللجنة الشعبية لدعم الانتفاضة ودار الكرمل، عمان، 1995.
615. نفسه: أسطورة ليلو وحستن، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2000.
616. نفسه: مكائيب النارنج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
617. محمود كناعنة (الجليل 1934-1974): والقرية وضعها للأنام، مطبعة الحكيم، الناصرة، 1960.
618. نفسه: قلب في قرية، مطبعة الحكيم، الناصرة، 1963.
619. مروان العسلي (القدس 1929-): ثم طويت جراحي، دار الجديد، حيفا، 1975.
620. مريد البرغوثي (رام الله 1944-): رأيت رام الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
621. مريم مشعل: فتاة النكية، عمان، مطبعة الشعب، 1957.
622. مسعود حمدان (عسقليا 1959-): ثمن الموضوعية، مطبعة الشرق، شفاعمرو، 1981.
623. مصطفى أبو ليدة (حبارين 1941-): سكان المناطق المنخفضة، عمان، 1968.
624. مصطفى النبيه (خان يونس 1969-): الهديان، غزة، 1992.
625. نفسه: خريف رجل ميت، 1999.
626. مصطفى عثمان: الرسالة المقدمة، مطبعة دار الأيتام الإسلامية، القدس، 1965.
627. مصطفى يوسف: ابتسامه على شفايف القمر، الدار العصرية، عمان، 1981.
628. مصلح كاعدة: مامع الأحذية، حيفا، 1976.
629. معين بسيسو (غزة 1926-1984): يا جنى أبو عطوان، الإعلام الموحد، بيروت، 1974.
630. معين حاطوم (دالية الكرمل 1954-): حب بلا غد، المطبعة التعاونية، دمشق، 1973.
631. نفسه: وذوت بسمه الله، المطبعة العصرية، الناصرة، 1973.
632. مفيد نحلة (بيت نثيف 1939-): الرحيل، المطابع التعاونية، عمان، 1975.

633. نفسه: القوسان والبحر، بغداد، 1981.
634. نفسه: أطفال القدس القديمة، دار ثقافة الأطفال، بغداد، 1983.
635. نفسه: أطفال يحيون الأرض كثيراً، دار آسيا، عمان، 1984.
636. نفسه: الطريق إلى القدس، دار الكرمل، عمان، 1988.
637. نفسه: غالية، دار الكرمل، عمان، 1995.
638. نفسه: أبعد من ذاكرة المدينة، دار الكرمل، عمان، 2000.
639. منير زعرور (جنين 1970-): صحب البدايات، مركز أوغاريت، القدس، 1999.
640. منيرة فهوجي (طبريا 1947): عينان نافذتان على الوطن، دار الشجرة، سوريا، د.ت.
641. عنيف حوراني: أرق الليلة الفاصلة، المطابع الموحدة، تونس، 1987.
642. نفسه: الانتظار على منقر، دمشق، 1991.
643. مي جليلي: قبضة غبار، دار الشمس، دمشق، 2001.
644. مي الصايغ (غزة 1940-): الحصار، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1988.
645. نفسها: انتظار القمر، المؤسسة العربية للنشر، عمان، 2000.
646. ميخائيل جرجس عورا (عكا 1855-1906): البنون في حب مانون، جريدة الأهرام، 1876.
647. نفسه: منتهى المعجب في أكلة العرب، مطبعة البيان، 1885.

(ن)

648. ناجي ظاهر (الناصر 1951-): الشمس فوق المدينة الكبيرة، منشورات الأسوار، عكا، 1981.
649. نفسه: مجنون هند، منشورات المشرق، شفا عمرو، 1987.
650. نفسه: الكبيرة، الناصرة، 1990.
651. نادرة بركات الحفار: (القدس 1951-): الغروب الأخير، 1985.
652. نفسها: الهاوية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

653. نفسها: امرأة في عيون الناس، دار طلاس، دمشق، 1988.
654. ناديا رشاد: رحلة إلى الكوكب الفضال، مطابع الدستور، عمان، 1993.
655. نفسها: مذكرات نوارس في الغربة، عمان، 1993.
656. نازك ضحرة (بيت سيرا 1937-): الجرة، دار النسر، عمان، 1997.
657. نفسه: غيوم، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1999.
658. نازك يارد (القدس 1928-): نقطة الدائرة، دار الفكر العربي، بيروت، 1983.
659. نفسها: الصدى المخنوق، مؤسسة نوفل، بيروت، 1986.
660. نفسها: تقاسيم وتر ضائع، مؤسسة نوفل، بيروت، 1992.
661. نفسها: كان الأمل غداً، مؤسسة نوفل، بيروت، 1992.
662. نفسها: الذكريات الملعنة، مؤسسة نوفل، بيروت، 1998.
663. نفسها: بعيداً عن ظل القلعة، دار الكتاب العالمي، بيروت، 1999.
664. ناصر الدين النشاشيبي (القدس 1920-): حبات البرتقال، المكتب التجاري، بيروت، 1962.
665. نفسه: حفنة رمال، دار الموعد للطباعة والنشر، بيروت، 1965.
666. نفسه: سببوس الأعرج، 1984.
667. نافذ أبو حسنة (غزة 1961-): مقام الحكاء، دار ابن رشد، بيروت، 2000.
668. ناهدة نزال: في انتظار الحلم، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1989.
669. ناهض الريس (غزة 1937-2010): حقيبة قائد اللواء، 1981.
670. نفسه: زيتونة الرامة، 1981.
671. نبيل الأغا: الشهيد الحي عبد القادر الحسيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
672. نبيل إبراهيم: ما زالت تنتظر، المطبعة الحديثة، بيت لحم، 1964.

673. نبيل أنشاصي: دموع لا تجف، دار التضامن، عمان، 1959.
674. نبيل الحسيني: (يافا 1940-): الجدار، دار مكتبة الهلال، القاهرة، 2000.
675. نفسه: محمور العالم، دار مكتبة الهلال، القاهرة، 2000.
676. نفسه: الهجرة من يافا، دار مكتبة الهلال، القاهرة، 2000.
677. نفسه/ واول فتاة الجيل، دار مكتبة الهلال، القاهرة، 2000.
678. نبيل خوري (القدس 1929-2002): راقصة على الزجاج، المؤسسة الأهلية، بيروت، 1958.
679. نفسه: المصباح الأزرق، المؤسسة الأهلية، بيروت، 1959.
680. نفسه: حارة النصاري، دار النهار، بيروت، 1969.
681. نفسه: الرحيل، دار الشروق، بيروت، 1974.
682. نفسه: القناع، دار الشروق، بيروت، 1974.
683. نفسه: أوراق الشتاء، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1993.
684. نفسه: الغريتان، دار الجديد، بيروت، 1993.
685. نفسه: الرقم الصغير، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1995.
686. نبيل عودة (الناصرة 1947-): يوميات الفلسطيني الذي لم يعد تائهاً، 1990.
687. نفسه: حازم يعود هذا المساء، 1994.
688. نفسه: المستحيل، الناصرة، 1995.
689. نفسه: امرأة بالطرف الآخر، 2000.
690. نجوى ققوار فرح (الناصرة 1923-): اعتناق، دار الكلمة، بيروت، 1981.
691. نفسها: جدتي تصوت، دار الكلمة، بيروت، 1981.
692. نفسها: رحلة الحزن والعطاء، دار الكلمة، بيروت، 1981.
693. نفسها: عينا ريمًا، دار الكلمة، بيروت، 1981.
694. نفسها: سكان الطابق العلوي، عمان، 1996.

695. نفسها: اللجنة، 1996.
696. نجيب سوسان: كرم، دار الجديد، حيفا، 1974.
697. نجيب نصار (حيفا 1865-1948): الأميرة الحناء (نشرت في مجلة الكرمل التي أسسها عام 1908).
698. نفسه: في ذمة العرب، مطبعة جريدة الكرمل، حيفا، 1922.
699. نفسه: شيم العرب، مطبعة الكرمل، حيفا، 1919.
700. نفسه: مفالغ الفسائي، مطبعة الكرمل، حيفا، 1922.
701. نفسه: الرجل (سيرة الملك عيد العزيز آل سعود)، مطبعة الكرمل، حيفا، 1936.
702. نعمة خالد (المقار 1948-): البدد، دار الحوار، اللاذقية، 1999.
703. نمر سرحان (حيفا 1937-): النزلة، المطابع التعاونية، عمان، 1995.
704. نهى صماوة صيداوي: في مدينة المستنقع، منشورات زهير بعلبكي، بيروت، 1973.
705. نهاد عباسي (صفد 1947-): جزيرة عدالة، دمشق، 1986.
706. نفسها: حصن الموتى، دمشق، 1987.
707. نفسها: دارة متالون، دار الجمهورية، دمشق، 1988.
708. نفسها: ضمائر مخدرة في ظل القانون الدولي، دمشق.
709. نفسها: محاكمة يمامة عربية، مطبعة بور سعيد، الكويت.
710. نواف أبو الهيجا (عين حوض 1947-): الطريد، دار الجمهورية، دمشق، 1965.
711. نفسه: ممرات مضيئة إلى أحزان فلسطين، دار العودة، بيروت، 1971.
712. نفسه: البحث عن شمس الكرمل، دار النضال، بيروت، 1979.
713. نفسه: أنت خط الاستواء، بغداد، 1982.
714. نفسه: المغارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985.
715. نفسه: الخروج من جوف الحوت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
716. نفسه: ولكن شبه لهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.

717. نفسه: القمصنة على واحد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999.
718. نفسه: أرفعه فوق الأكتاف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.

(هـ)

719. هارون هاشم رشيد (غزة 1937-): سنوات العذاب، عالم الكتب، القاهرة، 1970.
720. هاني أبو نعيم (جنين 1951-): رسل السلام، دار الكرمل، عمان، 1988.
721. نفسه: أشتطيو، دار عسان، عمان، 1990.
722. هدى حنا (الرامة 1926-): صوت الملاحي، دمشق، 1951.
723. هدية صالحة (بيت جن): أجراس الرحيل، دار المشرق، شفاعمرو، 1989.
724. هدية عبد الهادي (عراة 1920-): غالية، دار ابن رشد، عمان، 1988.
725. هشام شرابي (يافا 1927-): الرحلة الأخيرة، دار توفال، الدار البيضاء، 1988.
726. هشام عبد الرازق: الشمس في ليل النقب، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 1991.
727. هيام رمزي الدردنجي (يافا 1942-): إلى اللقاء في يافا، دار الفكر، طرابلس الغرب، 1970.
728. نفسها: وداعاً يا أمس، دار الفكر، طرابلس الغرب، 1972.
729. نفسها: النخلة والإعصار، دار الفكر، طرابلس الغرب، 1974.

(و)

730. وداد البرغوثي (رام الله 1958-): ذاكرة لا تخون، البيرة، فلسطين، 1999.
731. نفسها: حارة البيادر، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2000.
732. وديع إسندر: دموع السقف الحجري، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، 1974.
733. نفسه: غرباء داخل الحلم، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، 1974.

734. نفسه: اليلش، دار المسيرة، بيروت، 1979.
735. وصال سمير: زينة فلسطين، دمشق، 1992.
736. وحشي يوسف: الرحيل، منشورات الوحدة، نابلس، 1981.
737. وفاء بدوي: ولنظل إلى الأبد أصدقاء، دار المعلم للطباعة، القاهرة، 1971.
738. نفسها: ليلى والمجنون، 1980.
739. وليد أبو بكر (يعبد 1938-): العدوى، دار الآداب، بيروت، 1979.
740. نفسه: الخيوط، دار الآداب، بيروت، 1980.
741. نفسه: الحنونة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986.
742. نفسه: الوجوه، وزارة الثقافة، رام الله، 1986.
743. وليد حجاج: العودة، شفا عمرو، 1986.
744. وليد سليمان: مأجور نجران، 1995.

(ي)

745. ي: الضحية، مطبعة دار الأيتام الإسلامية، القدس، 1912.
746. ياسمين زهران: اللحن الأول من فلسطين، دار الكرمل، عمان، 1991.
747. نفسها: باطن الهواء من أيام فلسطين، ميريت للنشر والتوزيع، 2000.
748. يحيى العابد: أنا فلسطيني يا أمل، مطبعة فتح، بيروت، 1971.
749. يحيى يخلف (سمخ 1947-): نجران تحت الصفر، دار الآداب، بيروت، 1975.
750. نفسه: تلك المرأة الوردية، دار الأسوار، عكا، 1980.
751. نفسه: تفاح المجانين، دار صلاميو، تونس، 1983.
752. نفسه: نشيد الحياة، دار الحقائق، بيروت، 1984.
753. نفسه: بحيرة وراء الريح، دار الآداب، بيروت، 1991.
754. نفسه: تلك الليلة الطويلة، دار الآداب، بيروت، 1993.
755. نفسه: نهر يستحم في البحيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997.

756. يوحنا دكرت (بيت لحم): أصل الشقاء، بيت لحم، 1920.
757. نفسه: ظلم الموالدين، بيت لحم، 1920.
758. يوسف جاد الحق (يافا 1930): وأقبل الخريف، دمشق، 1997.
759. نفسه: قبل الرحيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
760. يوسف مواطيري (جت 1943-2011): لصوص ونواطير.
761. يوسف شرور (الرملة 1940-): والحزن يموت أيضاً، دار الآداب، بيروت، 1972.
762. نفسه: زمن الشعابين، المركز العربي، لندن، 1987.
763. يوسف ضمرة (أريحا 1953-): سحب القوضي، دار الأهالي، دمشق، 1991.
764. يوسف العيلة (قلقيلية 1951-): غزل الذاكرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2000.
765. نفسه: زمن المرايا، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2000.
766. يوسف هيكل (يافا 1907-1989): أيام الصبا، دار الجليل، عمان، 1988.
767. نفسه: ربيع الحياة، دار الجليل، عمان، 1989.
768. يوسف يوسف (كفر قدوم 1949): شجرة السدر، وزارة الثقافة، بغداد، 1983.
769. نفسه: أسامة بن منقذ، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
770. نفسه: قلعة عباس كوشا، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.

مراجع البيلوغرافيا

1. أديب عزت وإسماعيل عامود: أعضاء اتحاد الكتاب العرب في القطر العربي السوري والوطن العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2، 1984.
2. أنطولوجيا القصة القصيرة الفلسطينية، دار الكرمل، عمان، 1990.
3. حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
4. الروايات الموجودة في مكتبي الخاصة (حوالي مئتي رواية).

5. سمير روجي الفيصل: الرواية العربية ومصادر دراستها ونقدها، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.
6. شموئيل موريه ومحمود عباسي: تراجم وآثار في الأدب العربي 1948-1986، دار المشرق، شفا عمرو، ط3، 1987.
7. طلعت سقيرق: دليل كتاب فلسطين (1900-1990)، دار الفرق، دمشق، 1998.
8. محمد الجعدي: مصادر الأدب الفلسطيني الحديث، كتاب الرياض، العدد 89، أبريل 2001.
9. محمد عمر حمادة: أعلام فلسطين، دار قتيبة، بيروت، ج1، 1985، ج2، 1988، ج3، 1991.
10. نفسه: موسوعة أعلام فلسطين في القرن العشرين، سوريا، 2000.
11. محمد المشايخ، دليل الكاتبات الأردني، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1992.
12. مها عوض الله، المكان في الرواية الفلسطينية 1948-1988، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1991.
13. موقع اتحاد الكتاب العرب على الإنترنت <http://awu-dam.net>.
14. نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
15. نفسه: علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمته، عمان، 1996.
16. معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، <http://www.almoajam.org>.
17. وزارة الثقافة الأردنية: <http://www.culture.gov.jo>.
18. مؤسسة القدس للثقافة والتراث: <http://alqudsiana.com/index.php>.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم نصر الله: الأمواج البرية، دار الشروق، عمان، 1998.
2. أحمد حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد، مؤسسة الثقافة الفلسطينية، القدس، ط1، 1990.
3. أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت).
4. أديب عزت وإسماعيل عامود: أعضاء اتحاد الكتاب العرب في القطر العربي السوري والوطن العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2، 1984.
5. إسعق موسى الحسيني: مذكرات دجاجة، دار المعارف، القاهرة، 1943.
6. أسعد الأسعد: ليل النفيج، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1989.
7. إميل حبيبي: سداسية الأيام الستة، مجلة الطريق اللبنانية، بيروت، 1968.
8. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار عريبك، حيفا، 1974.
9. إميل حبيبي: سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وفصل آخر، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، ط3، دمشق، 1984.
10. إميل حبيبي: إخطية، كتاب الكرمل، قبرص، نيقوسيا، 1985.
11. إميل حبيبي: سرايا بنت الغول، دار عريبك، حيفا، 1991.
12. أنطولوجيا القصة القصيرة الفلسطينية، دار الكرمل، عمان، 1990.
13. جبرا إبراهيم جبرا: صراخ في ليل طويل، دار الآداب، بيروت، ط3، 1988م.
14. جبرا إبراهيم جبرا: صيادون في شارع ضيق، ترجمة جابر عصفور، دار الآداب، بيروت، ط3، 1988م.

15. جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، دار الآداب، بيروت، ط4، 1990.
16. جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف: عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.
17. جبرا إبراهيم جبرا: الخوف الآخر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986.
18. جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، الآداب، بيروت، ط1، 1978م.
19. جبرا إبراهيم جبرا: البشر الأولى (فصول من سيرة ذاتية)، رياض الريس، لندن، 1986.
20. جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، دار الآداب، بيروت، 1992.
21. جبرا إبراهيم جبرا: الناز والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982.
22. جمال بتورة: أيام لا تنسى، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1988.
23. جمال الحسيني: على سكة الحجاز، المطبعة الصناعية، القدس، 1932.
24. جمال شحيد: في البنية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان جولدمان)، دار ابن رشد، بيروت، 1982.
25. جهاد فاضل: أسئلة الرواية «حوارات مع الروائيين العرب»، الدار العربية للكتاب (د.ت.).
26. جوزيف زيدان: مصادر الأدب النسائي في الأدب العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1986.
27. حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
28. حسن ظاظا: الشخصية الإسرائيلية، دار القلم، الإمارات العربية المتحدة، 1999.
29. حسين المناصرة: الكتابة المشتركة في رواية عالم بلا خرائط لجبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف، الملحق الثقافي بجريدة الجزيرة، 2 / 9 / 1998، و 6 / 9 / 1998.
30. حميد الحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي - دراسة بنيوية تكويينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.
31. خليل بيدس: الوارت، دار الأيتام الإسلامية، القدس، 1920.

32. رجاء بكريّة: عواء ذاكرة، مطبعة النهضة، الناصرة، 1995.
33. رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان: دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، 1999.
34. رضوى عاشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني، دار الآداب، بيروت، 1977.
35. سحر خليفة: الصّيار، دار الآداب، بيروت، ط2، 1999.
36. سحر خليفة: عباءة الشمس، دار الكتاب، القدس، 1980.
37. سحر خليفة: باب الساحة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990.
38. سحر خليفة: لم تعد جوازي لكم، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988.
39. سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1991.
40. سلمان ناطور: حكاية لم تنته بعد، دار العماد للطباعة والنشر، دالية الكرمل، 1985.
41. سمير روجي الفيصل: الرواية العربية ومصادر دراستها ونقدها، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.
42. سيد حامد نساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1985.
43. شموئيل موريه ومحمود عباسي: تراجم وأثار في الأدب العربي 1948-1986، دار المشرق، شفا عمرو، ط3، 1987.
44. طلعت سقيرق: دليل كتاب فلسطين (1900-1990)، دار الفرق، دمشق، 1998.
45. عبدالله إبراهيم: الرواية النسائية العربية: تجليات الجسد والأنوثة مذكورة عبدالله إبراهيم - موقع على الإنترنت: شبكة المرايا الثقافية.
46. عبدالله الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1991.
47. عبد المنعم تليمة (مشرقا): الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987.
48. عزت الغزاوي: الحوافز اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1993.

49. عزت الغزاوي: جبل نبو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
50. علي الراعي: الرواية في الوطن العربي، دار المستقبل العربي، بيروت، 1991.
51. عمر حمش: الخروج من التمدن، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1992.
52. غسان عبد الله: دراسة حول الممارسات الإسرائيلية ضد الحركة الثقافية الفلسطينية في الوطن المحتل، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1990.
53. غسان كنفاني: رجال في الشمس، دار الطليعة، بيروت، 1963.
54. غسان كنفاني: ما تبقى لكم، دار الطليعة، بيروت، 1966.
55. غسان كنفاني: عائد إلى حيفا، دار الطليعة، بيروت، 1969.
56. غسان كنفاني: أم سعد، دار العودة، بيروت، 1969.
57. غسان كنفاني: الآثار الكاملة (الروايات)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986.
58. فاضل ثامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الأدبية العامة، بغداد، 1987.
59. فخري صالح: في الرواية الفلسطينية، دار الكتاب الحديث، بيروت، 1985.
60. فرح أنطون: الدين والعلم والمال، مجلة الجامعة، القاهرة، 1903.
61. فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، قبرص، 1992.
62. كولن ولسون: فن الرواية، تر محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986.
63. مؤسسة القدس للثقافة والتراث: <http://alqudsilana.com/index.php>.
64. مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع2، 1994.
65. مجموعة من المؤلفين: أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1999.
66. محمد أبوب: الكف تتأطع المخور، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1990.
67. محمد الجعيد: مصادر الأدب الفلسطيني الحديث، كتاب الرياض، العدد 89، أبريل 2001.

68. محمد عمر حمادة: أعلام فلسطين، دار قتيبة بيروت، ج 1، 1985، ج 2، 1988، ج 3، 1991.
69. محمد عمر حمادة: موسوعة أعلام فلسطين في القرن العشرين، سوريا، 2000.
70. محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، 1981.
71. محمد المشايخ، دليل الكتاب الأردني، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1992.
72. محمود درويش: أحد عشر كوكباً، دار الجديد، بيروت، 1999.
73. معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، <http://www.almoajam.org>.
74. مها عوض الله، المكان في الرواية الفلسطينية 1948-1988، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1991.
75. ميجان رويلى وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مكتبة العيكان، الرياض، 1995.
76. ميخائيل باخين: الملحمة والرواية، ترجمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.
77. نبيه القاسم وآخرون: دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي، دار الأسوار، عكا، 1987.
78. نزيه أبو نضال: نمود الأنثى في رواية المرأة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
79. نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمته، عمان، 1996.
80. نسرين الشنابلة: روايات سحر خليقة (رسالة ماجستير)، الجامعة الأردنية، عمان، 1993.
81. نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1971.
82. وزارة الثقافة الأردنية: <http://www.culture.gov.jo>.
83. وليد أبو بكر: الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة، دائرة الثقافة والإعلام م.ت، بيروت، 1988.
84. يحيى بخلف: تلك الليلة الطويلة، دار الآداب، بيروت، 1992.

85. يحيى يخلف: تلك المرأة الوردية، دار الأسوار، عمكا، 1980.
86. يحيى يخلف: بحيرة وزراء الريح، دار الآداب، بيروت، 1991.
87. يحيى يخلف: نشيد الحياة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1990.
88. يحيى يخلف: تفاح المسجانيين، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
89. يحيى يخلف: نجران تحت الصفرة، دار الآداب، بيروت، ط4، 1988.

صدر للمؤلف

- 1 - في النقد الأدبي: فرح أنطون روائياً ومسرحياً (1994). ثقافة المنهج: الخطاب الروائي نموذجاً (1999). المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية (2002). النسوية في الثقافة والإبداع (2007م). ذاكرة رواية التسمينات (2008). فضاءات الكتابة (2008). وهج الشرد (2010). مقاربات في الشرد (2012). قراءات في المنظور السردى النسوي (2013).
 - 2 - في الرواية: بوابة خربة بني دار (1997). داريا (1999). خندق المصير (2002). طواحين السوس (رواية إلكترونية).
 - 3 - في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً: لقاء في الفوج الأخير (1995). التبغ واللعة (1996). بقايا من الهذيان (1999). الليلة الشاردة الواردة (1999). وجهي وزرقاء البدامة (2009). التنفس حلماً (2009). فلسطين ذاكرة وطن (مقالات سردية إلكترونية).
 - 4 - في المسرحية: في طريقهم إلى الجنون (1994). الروح يعانق بروميثيوس أو دليلاً تنقياً (1995).
 - 5 - شارك في أكثر من عشرين كتاباً مشتركاً.
- البريد الإلكتروني: hmanasrah@ksu.edu.sa
 - الموقع الإلكتروني: <http://faculty.ksu.edu.sa/hmanasrah>
 - العنوان البريدي: ص.ب (2456) - الرمز البريدي (11451) الرياض
 - قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الملك سعود.
 - موقع التواصل الاجتماعي: http://www.facebook.com/hussain.manasrah?ref=ln_tuna

المحتويات

7	الإهداء.....
9	المقدمة.....
	الفصل الأول: إشكالية المرأة الكاتبة والمكتوب عنها

11	في خطاب سحر خليفة الروائي.....
11	1 - صفتا الإشكالية.....
13	2 - معالم التجربة ومتهجية المقاربة.....
14	3 - إيقاع المرأة في المناوئين.....
17	4 - الصبار: دور هامشي للمرأة.....
19	5 - عباد الشمس: وعي نماذج المرأة الفلسطينية.....
21	6 - إدانة وعي الانتفاضة الذكوري.....
27	7 - سيرة امرأة تكشف بعنف واقع الذكورة السلمي.....
29	8 - استلاب المرأة جذر تاريخي بشري.....
31	9 - إشكالية الحب والجنس:.....
37	10 - التركيب:.....

الفصل الثاني المدينة والمتخف: البحث عن التوازن بين التكرار والتجاوز

41	قراءة في روايات جبرا إبراهيم جبرا.....
41	المقدمة.....
44	1 - صراخ في ليل طويل: لعبة المتخف المفرد.....
48	2 - صبادون في شارع ضيق: المدينة والمتخف أكثر تعقيداً.....

3 - السفينة: رحلة التمزق والهروب لأجل التوازن	53
4 - عالم بلا خرائط: البحث عن التوازن في غياب الخرائط	58
5 - الغرف الأخرى: عندما يتحول الواقع إلى وهم	62
6 - البحث عن وليد مسعود: الغياب من أجل التوازن	65
7 - يوميات سرايب عفان: التوازن على طريقة وليد مسعود	68
8 - التركيب والخلاصة	72
الفصل الثالث: الفردوس المفقود: إشكالية البحث في روايات إميل حبيبي	79
أولاً: من المشائل... إلى الجائز... إلى الرحيل	79
ثانياً: إشكاليات روايات إميل حبيبي	81
ثالثاً: السداسية: البحث في حركية النامى بعد حزيران	84
رابعاً: البحث في المشائل: فاتنازيا الكوميديا السوداء	91
خامساً - إخطية: البحث المتضاد	106
سادساً - سرايا بنت الغول: البحث من خلال الحكاية الشعبية	115
سابعاً - التركيب: تكرار الفكرة وتنوع الصيغ	122
الفصل الرابع: إشكاليات بطل روايات بحى يخلف مع السلطة	125
1 - تمهيد	125
2 - بحيرة وراء الريح: غياب السلطة وحضور الأفراد - مأساة احتلال فلسطين عام 1948	129
3 - رواية نشيد الحياة: فلأهرة سعيد راجي	135
4 - تفاح المجانين: ذل الثمنى بعد التكب	141
5 - نجران تحت الصفر...: عنف الصراع الطبقي / السياسي	145
6 - تركيب رحلة البطل	148
الفصل الخامس: تناقضات الذات والآخر في روايات سحر خليفة	153
أولاً: إشارات	153

154	ثانياً: تمهيد
156	ثالثاً: نصوص استشرافية
157	رابعاً: مدخل
159	خامساً: أبعاد الإشكالية
160	سادساً: حركة الخطاب السردي
161	سابعاً: حركة الذاتي
163	ثامناً: حركة النسوي
164	تاسعاً: حركة الوطني
165	عاشراً: جماليات حركة عناصر السرد
166	حادي عشر: بدايات السرد
	الفصل السادس: مظاهر المعاناة الفلسطينية في حجم الاحتلال الصهيوني
169	الخطاب الروائي الفلسطيني نموذجاً
169	1 - نصاب (للهداية)
170	2 - نماؤلات السرد
174	3 - الإشكالية
	الفصل السابع: إشكاليات روايات الانتفاضة الفلسطينية الأولى
197	بين شاعرية تكوين الخروج وثروة مرارة التأمل
197	1 - زمكانية الوعي والخطاب
204	2 - الأمواج البرية
213	3 - «الخروج من القمم»: أنشودة المارد الشعبي
220	4 - حركة بطل الانتفاضة: من الحياد إلى التحدي
227	5 - شخصيات «خواف» زمكانية الانتفاضة التراجيدية
234	6 - باب المساحة: الانتفاضة وإشكالية المرأة
240	7 - الجانب الآخر لأرض الميعاد: منظور المثقف وغريته

243	8- التركيب
247	الفصل الثامن: الحب والوطن وقراءات أخرى
247	(1) الرواية الفلسطينية بين عمودية التجريب وسطحية الخطاب الجماهيري.....
253	(2) الحب والوطن في روايتي (أيام لا تنسى) و(ليل البنفسج)
264	(3) «عواء ذاكرة» رواية أم...؟
271	(4) الكتابة عبر الأسطورة: رواية «جيل نبو» لعزت غزاوي.....
275	(5) ملمح التناص بين رسائل كنفاني إلى غادة السمان ورواياته
281	(6) كتابي «المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية»: حوار
289	الفصل التاسع: بيلوغرافيا الرواية الفلسطينية 1876-2000م.....
289	تقديم
291	ترتيب البيلوغرافيا
331	مراجع البيلوغرافيا
333	المصادر والمراجع
339	صدر للمؤلف

لا يوجد ألم يشبه ألم الأرض، فهي التي تعاني استلاباً يومياً سُرد أهلها منها. ولا يملك من بقي منهم على تراثها، أي حق في التصرف بشير واحد من أراضيهم بحسب القانون الإسرائيلي الاستيطاني الجائر، بل لا يملكون حق البناء عليها. عندما توضع اعرافهم أمامهم، فتضيق عليهم الأرض بما رحبت... جنودهم يحاربون الشجر، بل يشتد حقدهم على شجرة الزيتون؛ لأنها تذكرهم بعشق الفلسطينيين لأرضه، فينجحون شموخها، ويسعون إلى إعدامها. تحارب قوانينهم الثرية الفلسطينية بقرود كثيرة الحياولة بيتاً وبين الوصي.. يحاربون الاقتصاد، فيُغشلون الترات.. يزورونها، ويدعون أنها ملكهم... بل سرّوا الزي الفلسطيني، والأكلات الشعبية الفلسطينية الأسجونهم مثيرة للأسرى الفلسطينيين، وتشهد زنازينهم على أنها فوق ما كان لدى هولاء وهنار وموسوليتي... عمل الفلسطيني الجدي عندهم يكون في بناء المستوطنات وصيانتها. فيجد الفلسطيني نفسه مريضاً على هذا العمل المذل في «ورش» بناء خلاها الديور الاستيطانية فوق أرضه، من أجل أن يعمل أسرته؛ يصعب أن يتنقل الناس من مكان إلى آخر في وطنهم، بل يصعب أحياناً التنقل ليلاً من بيت إلى بيت بين الجيران.

حسين عبد الله موسى المناصرة، فلسطيني، ولد في مدينة بني نعيم بمحافظة الخليل بفلسطين عام 1958م.

- حاصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث (تخصص السرديات والنقد النسوي).
- يعمل محاضرة في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة الملك سعود منذ عام 1987م.
- يكتب في مجالات: النقد الأدبي، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والمقالة الفكرية.
- عضو في الاتحادات وجمعيات أدبية وثقافية عربية وعالمية عديدة؛ منها: تجمع الأدباء والكتاب الفلسطينيين، ورابطة الكتاب الأردنيين، وله إسهامات أدبية ونقدية وثقافية كثيرة في الملتقيات والمؤتمرات والشعائيات الأدبية والثقافية، وبخاصة الإلكترونية.

ISBN 978-9953-71-967-2



9 789953 719672